



Gheorghe
CRĂCIUN

Pulsul prozei

POLIROM

Gheorghe
CRĂCIUN

Pulsul prozei

Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun

Prefață de Carmen Mușat

POLIROM
2018



© 2018 by Editura Polirom

www.polirom.ro

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1;
sector 4, 040031, O.P. 53

ISBN ePub: 978-973-46-7642-2

ISBN PDF: 978-973-46-7643-9

ISBN print: 978-973-46-7597-5

Designul copertei : Radu Răileanu în colaborare cu High Contrast
Pe copertă : desen de Gheorghe Crăciun

Această carte în format digital (e-book) este protejată prin copyright și este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Lectura eco - un supererou al lumii moderne!

Versiune digitală realizată în colaborare cu Libris.ro



Respect pentru oameni și cărți

GHEORGHE CRĂCIUN (1950-2007), prozator, eseist, teoretician și critic literar, este unul dintre cei mai importanți scriitori români contemporani. A publicat romane – *Acte originale/Copii legalizate* (1982, 2014), *Compunere cu paralele inegale* (1988, 2015), apărut și în limba franceză, *Composition aux parallèles inégales* (2001), *Frumoasa fără corp* (1993, 2007), *Mecanica fluidului* (2003, 2014), *Pupa russa* (2004), apărut și în limba franceză, *La Poupée russe* (2017), la Editura Maurice Nadeau –, volume de eseuri, publicistică, teorie și critică literară, precum *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)* (2006). Este prezent în numeroase antologii de proză, precum *Desant '83* (1983), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* (1994, 1999), *The Phantom Church and Other Stories from Romania* (1996), *Generația '80 în proza scurtă* (1998), *Romanian Fiction of the '80s and '90s* (1999), *Literatura română postbelică între impostură și adevăr* (2000), *Tizenegy. Kortárs román prózaíró* (2005), *Top 22. Teil II. The Only Way Is Up...* (2005), *Les Belles Étrangères. Douze écrivains roumains* (2005), *Plural* (2005). *Eromania* (2005). A primit, între altele, Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România (1983), Premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova (1995, 2003), premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului (1997, 2002).

Notă asupra ediției

Pulsul prozei reproduce parțial conținutul documentului PULSUL PROZEI_carte (salvat pe 26 martie 2006), inclus în folderul PULSUL PROZEI, care se află, la rîndul lui, în folderul CARTI IN LUCRU, din computerul personal al lui Gheorghe Crăciun, alături de alte opt foldere: aisbergul_franceză, ANTOLOGIE_GRECIA, CONCEPTELE TEORIEI LITERARE, dictionar MARTIN, IMAGINI, LITERE SI DOCUMENTE DE CALATORIE (publicat în 2016, în Seria de autor „Gheorghe Crăciun”), OPERATII PE CARTI DESCHISE (cărui îi corespunde și un dosar voluminos aflat în arhiva de hîrtie), PROIECTE PERS și VICILE LUMII POSTMODERNE.

Folderul PULSUL PROZEI conține, pe lîngă documentul word amintit, alte două foldere: pactul somatografic și FRONTURI DE UNDA (în care, pe lîngă 13 articole, salvate cu titlul lor, se află și folderul intitulat „sumar”, ce include trei variante de sumar: fronturi de undă_sumar, PRORSUS_carte_sumar și Pulsul prozei_sumar, toate trei salvate în aprilie 2005, în zile diferite. Tot în folderul PULSUL PROZEI e de găsit și o altă variantă a cuprinsului acestei cărți, salvată pe 16 decembrie 2005 ca PULSUL PROZEI_ok_sumar (toate cele patru variante fiind reproduse în volumul de față, vezi „Addenda”). Pentru a ajunge la versiunea finală a volumului de față, am coroborat conținutul documentului amintit la început cu titlurile indicate în sumarul salvat în decembrie 2005.

În ultimii ani de viață, Gheorghe Crăciun și-a pus în ordine arhiva, atît cea „de hîrtie”, cît și cea digitală, organizîndu-și cu mare grijă atît manuscrisele cărților deja publicate, cît și pe cele ale cărților pe care le-ar fi vrut publicate cîndva. Dar, deși ordinea există, nu se poate spune că misiunea editorului este una ușoară atunci cînd vine vorba despre volumele inedite, salvate în memoria computerului sau în dosare consistente aflate în „arhiva de hîrtie”. Și asta pentru că autorul își gîndea cărțile – atît romanele, cît și cărțile de critică și teorie literară – ca pe piese ale unui puzzle atent elaborat care, în funcție de modul în

care se îmbină, să dea naștere unor ansambluri noi. Structura aceasta modulară face ca unul și același text să se regăsească în alcătuirea unor volume diferite, de fiecare dată în alt context, astfel încât decizia editorului cu privire la cuprinsul fiecărui volum în parte este, adeseori, dificilă.

Pentru a nu relua, în *Pulsul prozei*, articole apărute anterior în alte volume, am renunțat să le includem aici, chiar dacă acestea erau prinse de autor în diferitele variante de sumar oferite în „Addenda”, și am adăugat altele care, deși indicate în sumar, nu se regăseau în documentul ce stă la baza acestei cărți.

Articole care, cu toate că existau în documentul PULSUL PROZEI carte, au fost lăsate deoparte:

a) „Ziduri, embleme, grafografii”, „Memorie răsturnată”, „Ene și o jumătate de veac”, „Negruzzi și jucătorul de table”, „Silueta transparentă a scrisului” – au fost incluse de autor în *Imagini, litere și documente de călătorie*, apărut în Seria de autor „Gheorghe Crăciun” în 2016;

b) „Realismul ca pericol” (apărut în *Reducerea la scară*, 1999) și „Autenticitatea ca metodă de lucru” (inclus în *Cu garda deschisă*, 1997) – ambele reluate în *Scriitorul și Puterea sau despre puterea scriitorului*, în cadrul Seriei de autor, în 2015.

Articole care, deși menționate în varianta de sumar salvată pe 16 decembrie 2005 (vezi „Addenda”), nu se regăseau în documentul amintit mai sus și au fost adăugate de editor:

„Alexandru Vlad – *le style c'est moi*”, „Sorin Preda și proza ultrascurtă”, „George Cușnarencu sau noul manierism”, „Adina Kenereș și demonul formei”, „Constantin Stan sau dincolo de carapace” și „Reduplicarea *Mioriței*” (inclus de autor și în volumul *În căutarea referinței*, 1998).

În ceea ce privește succesiunea secțiunilor, diferită în documentul word față de dispunerea lor în cea de-a patra variantă de sumar, am optat pentru păstrarea ordinii din documentul word care a stat la baza volumului de față.

Am indicat de fiecare dată locul și anul apariției fiecărui text în parte, precum și modificările titlurilor sau ale conținutului propriu-zis al textului, acolo unde a fost cazul.

Toate titlurile îi aparțin autorului.

Am inclus în „Addenda” o serie de texte care, deși nu făceau parte din documentul menționat mai sus și nici nu figurau în varianta de sumar salvată pe 16 decembrie 2005, apar în celelalte variante de sumar

reproduse în „Addenda”. Acestora le-am adăugat și varianta de sumar pentru *Operații pe cărți deschise*, salvată pe 28 mai 2005, doar pentru a arăta cum se deplasează multe dintre textele de aici în cuprinsul volumului pe care îl aveți acum în față, și varianta intitulată chiar PULSUL PROZEI. În computerul lui Gheorghe Crăciun există și o altă versiune pentru sumarul proiectatului volum *Operații pe cărți deschise*, salvată pe 24 noiembrie 2003, alcătuit din trei secțiuni, „Timbre”, „Taxe” și „Impozite globale”. Este o variantă mai veche, cu distribuție diferită a textelor, care conține totuși multe dintre studiile reluate în *Pulsul prozei*. Pentru ca imaginea acestui puzzle textual să fie completă, să mai spun că în folderul OPERATII PE CARTI DESCHISE se află un alt document, salvat pe 22 noiembrie 2003, intitulat „timbre și taxe_carte”, cu un cuprins asemănător cu cele ale volumelor *Pulsul prozei* și *Operații pe cărți deschise*. Asemănător, dar nu identic!

Carmen Mușat

Teoria și critica prozei

Salvat în folderul CARTI IN LUCRU, din computerul lui Gheorghe Crăciun, volumul de față păstra pe prima pagină, sub titlu, data la care a fost alcătuit: 2005. Asemeni unui clinician veritabil, autorul știa că „pulsul” prozei depinde de momentul în care este înregistrat, ultima intervenție făcută de el în documentul word care a stat la baza acestui volum fiind datată 26 martie 2006.

Deși alcătuit din texte apărute de-a lungul a mai bine de 20 de ani în presa culturală, înainte și după 1989, *Pulsul prozei* dezvăluie o viziune organică asupra prozei, fiind simultan o teorie și o istorie sui-generis a prozei românești și prea puțin (aș fi tentată să spun chiar deloc) o simplă culegere de texte disparate. Coerența și contiguitatea sînt, de altfel, două dintre particularitățile textelor publicate de Gheorghe Crăciun de-a lungul timpului, semn clar al unei gândiri ce funcționa la scară macro, lăsînd de fiecare dată impresia că fiecare rînd pus pe hîrtie de acest scriitor singular face parte dintr-un proiect unic. Autorul *Aisbergului poeziei moderne* era unul dintre cei mai atenți cititori de literatură (poezie și proză deopotrivă), interesat să deslușească mecanismele funcționării textului poetic și ale celui narativ, conștient că *noul* nu apare niciodată din nimic, ci e rezultatul unui îndelung proces de asimilare și decantare a tradiției literare și a literaturii contemporane, naționale și universale. Nu poți fi un mare scriitor, credea Crăciun, dacă nu ești un bun cunoscător al literaturii scrise în limba pe care o vorbești și al literaturii scrise de contemporani din alte spații culturale. În eseurile și-n cărțile sale de teorie, precum și în critica pe marginea unora dintre cărțile congenerilor săi, se distinge preocuparea lui pentru realizarea unor genealogii literare, dar și efortul de a schița o istorie a prozei românești concepute *à rebours*, dinspre generația '80 înspre literatura noastră din secolele al XIX-lea și XX. De altfel, „Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică” – parafrază la unul dintre cele mai cunoscute filme ale lui Nikita

Mihalkov, *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* (1977) –, titlul unui text inclus de autor în secțiunea „Fronturi de undă” din acest volum, se regăsește în arhiva de hîrtie ca titlu al unei proiectate istorii a prozei românești, ce conține analize substanțiale ale operelor unora dintre cei mai importanți scriitori autohtoni. În manuscrisele aflate în arhiva de hîrtie, ca și în sumarele din folderul cu cărți în lucru, titlul acesta apare în variație liberă cu alte două titluri, „Prorsus” și „Operații pe cărți deschise”, care indică și metoda la care recurge prozatorul, teoreticianul, istoricul și poetul Gheorghe Crăciun, metodă sugerată de T.S. Eliot în „Tradiție și talent personal”. Convins, asemeni marelui poet britanic de origine americană, că tradiția nu se moștenește, ci se cucerește cu efort, Crăciun face o selecție foarte personală a autorilor și a operelor despre care scrie, reușind astfel să ofere și un autoportret indirect al propriului său profil scriitoricesc. În fond, el reține dintr-un secol și jumătate de literatură doar acele opere care, citite dinspre poetica generației '80 și a propriei sale practici narative, dovedesc, în urma acestei lecturi, afinități surprinzătoare cu povestirile și romanele optzeciștilor.

Înainte însă de a vorbi despre *Pulsul prozei*, un mic ocol pe marginea unor pagini scrise de mîină, aflate în arhiva de hîrtie și intitulate „Prorsus & Textus. Mic tratat (lacunar) de simptomatologie clinică romanescă”, datate în colțul din dreapta sus: 15 august 2000. Gheorghe Crăciun a schițat în aceste șase pagini nu doar sumarul unei cărți despre proza românească, de la „primele experiențe” la cele ale anilor '80, ci a redactat și un argument, în care, pornind de la etimologia termenului „proză” (din latinescul *prorsus*, „înainte în linie dreaptă”), mărturisește că a urmărit să pună în evidență „metamorfozele acestui drum înainte pe care îl indică prepoziția *prorsus*”. Reiese, din acest argument al unei cărți din care ne-a rămas doar cuprinsul, că, deși nu era concepută ca o istorie propriu-zisă a prozei românești, o astfel de carte ar fi putut fi „istoria unor fracturi și a unor simptome”. „Așa încît” – continua Crăciun – „jurnalistica, eseistica, cursul universitar, critica la zi își dau mîna aici într-un ansamblu eteroclit, dar care-și poate găsi unitatea” tocmai în tema centrală, enunțată încă din titlu. De menționat că Gheorghe Crăciun vorbește, aici, și despre nevoia de a scoate anumite texte ale sale din alte volume deja publicate și de a le reutiliza în noua construcție – o practică frecventă în cazul lui, ce reflectă, de fapt, o viziune articulată despre literatură și despre modul în care autorii și operele literare se raportează unii/unele la alții/altele. Parțial, după cum se poate vedea parcurgînd sumarul volumului *Prorsus* reprodus în „Addenda”, *Pulsul prozei* păstrează majoritatea textelor indicate acolo.

Dacă nu am inclus aici *toate* titlurile care apar în cele cinci variante de sumar ce pot fi citite în „Addenda” este pentru că Gheorghe Crăciun însuși a renunțat la ideea de a aduce laolaltă, între copertele aceleiași cărți, textele despre opere literare apărute înainte de ceea ce el numește „arhipelagul ’70-’80”. Probabil că a luat această decizie și pentru că știa că arhiva de hîrtie conține încă multe alte recitiri ale operelor unor scriitori români anterioare intervalului amintit, ce-și au locul într-un viitor volum ce va purta unul dintre cele trei titluri menționate mai sus, între care autorul însuși ezita. Să mai notăm că pe marginea celei de-a doua pagini de sumar, scrise de mîină, Gheorghe Crăciun a adăugat, de jos în sus, și titlul „Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică”. Neterminată, desigur, pentru a relua ideea lacunelor inevitabile din această reflecție foarte personală asupra literaturii române, dar și pentru a semnala, din start, existența unor absențe pe care le justifica, în același manuscris, astfel: „Autori despre care nu-mi place să scriu, deși îi citesc cu plăcere: Caragiale, Sadoveanu, Ibrăileanu, Camil Petrescu. Autori despre care nu am avut timp să scriu: Holban, Gib Mihăescu, Fântâneru, Max Blecher, H. Bonciu, Călinescu, Hogaș, Mihail Sebastian, Octav Șuluțiu. Autori despre care nu mă interesează să scriu: Petru Dumitriu, Cezar Petrescu, Vintilă Horia, Paul Goma, Stere, I. Peltz, Felix Aderca. Prozatori despre care n-am scris pentru că ei sînt poeți: Arghezi, Bacovia, Baconsky, Mircea Cărtărescu, Blaga. De la ei am învățat enorm în proza mea”. Și, pentru că la un moment dat recunoaște, în argumentul din care am citat, că „n-am avut niciodată curajul să scriu despre Caragiale”, este foarte posibil ca și în cazul celorlalți trei autori menționați în prima categorie să-i fi lipsit curajul de a scrie despre ei, deși îi citea cu plăcere. În sprijinul unei atare concluzii vine o excelentă formulă utilizată de Gheorghe Crăciun, în cronica la romanul Adinei Kenereș, *Îngereasa cu pălărie verde*, pentru a caracteriza literatura generației ’80: scriitorul vorbește despre „procesul de caragializare a retoricii camilpetresciene”, vizibil în textele lui Iova, Nedelciu, Gheorghe Ene, Emil Paraschivoiu, Alexandru Vlad, precum și la Norman Manea, Radu Cosașu și Vasile Andru.

Revenind la paginile din acest volum, acestea conțin o serie de elemente de teorie și critică a prozei ce denotă viziunea unui prozator care nu a uitat niciodată că a venit spre proză dinspre poezie. Așa cum arată acum, *Pulsul prozei* poate fi descris ca un „mic tratat (lacunar) de simptomatologie clinică românească”, un pandant, incomplet (!), la *Aisbergul poeziei moderne*, la care se raportează inevitabil. Alternînd secvențele teoretice, din „Fronturi de undă”, „Înapoi, la prezentul trecut” și „Proză și pionierat”, cu comentariile aplicate pe text, din

„Pactul somatografic”, cu cronicile „la cald” din „Panou cu debutanți și consacrați” și cu răspunsurile atent elaborate la întrebări despre teoria și practica prozei, din „Împușcături încrucișate”, Gheorghe Crăciun oferă o imagine convingătoare a dinamicii prozei românești între 1970 și 2004, abordată în context universal. Cu lecturile la zi, atent la fenomenul literar în context european (și nu numai), Crăciun raportează sistematic proza autohtonă la ceea ce se întâmplă în literatura lumii, conștient că valoarea unui autor și a operei sale se stabilește doar în permanent dialog cu toți scriitorii contemporani lui, din țară și din afară. Observațiile lui au o acuitate aparte, indiferent dacă vizează un roman nou-apărut – în 1983 ori în 2004 – sau dacă formulează o nouă definiție a proustianismului, cum se întâmplă în răspunsurile la ancheta revistei *Paradigma*, din 2005. Scrisul lui este „un pariu pe viață și pe moarte”, din care orice simulare e exclusă. O spunea într-un interviu din 1998, ca răspuns la o întrebare a lui Eugen Curta, subliniind miza ontologică a scrisului său. În viziunea lui Crăciun, nu se poate vorbi despre autenticitate și sens, într-o operă, dacă scrisul nu răspunde unor imperative foarte limpede enunțate: căutare, analiză a ceea ce cauți și conștiință a ceea ce faci. Or, fiecare volum ce poartă semnătura lui Gheorghe Crăciun, fie că e vorba de o reeditare sau de un volum inedit (sau parțial inedit, precum acesta), ne oferă imaginea unui autor fascinat de obiectul despre care scrie, dispus să exploreze și să descopere teritorii noi, să propună căi de acces inedite către teme sau concepte aparent saturate de prea multe interpretări. Citind acest volum, în care mobilitatea spiritului creator se manifestă la tot pasul, în portretul viu pe care i-l face, de pildă, Ștefaniei Mihalache, în analiza temeinică și revelatoare pe marginea prozei Simonei Popescu, pe care o avansează în „Scurtă introducere în simonologie”, sau în cronicile pline de intuiții exacte la romanele publicate la începutul anilor '80 de prozatori foarte tineri pe atunci, precum Alexandru Vlad, Constantin Stan, Sorin Preda și Adina Kenereș, aș putea spune că Gheorghe Crăciun este autorul unei „proze de idei de mare concretețe și spontaneitate, la limita genurilor”. Este formula folosită chiar de el, într-un interviu acordat Alinei Spînu, în 2005, în care vorbește despre critica literară și despre discursul teoretic ca despre o „proză de idei”, căreia n-ar trebui să-i fie străină senzorialitatea limbajului.

Fără să fie sec și tehnicist, recurgînd adeseori la formule memorabile – „proustianismul reprezintă formula unei lumi cu nenumărate nuclee problematice, țesute într-o enormă tapiserie anamnetică, e un tip de discurs polimorf, intensiv și extensiv totodată, de factură simfonică, și nu doar un stil, un mod de a surprinde senzația imediată sau o formă de

gîndire afectivă” –, original și substanțial în enunțurile sale, practicînd adeseori exercițiul provocator al dislocării locurilor comune – „Camil Petrescu nu este cu siguranță un proustian. Pentru el, modelul Proust a fost doar un pretext, inclusiv teoretic. Teoria sa despre autenticitate are prea puține conotații franțuzești. Pare mai degrabă un produs pe placul scriitorilor americani” –, Gheorghe Crăciun a avut orgoliul de a regîndi, în stilul lui propriu, principiile mecanismelor narative, dar și pe cele ale impunerii unui autor în cîmpul literar autohton. *Pulsul prozei* este un volum prin care autorul și-a propus să provoace ideile primite de-a gata, să tulbure apele stătute ale criticii și teoriei prozei, la începutul mileniului trei. Cu siguranță că, dacă ar mai fi trăit, cuprinsul acestei cărți s-ar fi modificat, s-ar fi îmbogățit cu alte titluri pe care, deși și-ar fi dorit să le includă aici, nu a mai apucat să le scrie. Ceea ce avem însă este un întreg ale cărui coerență și substanță redimensionează un teritoriu ce pare, în lumina acestor pagini, unul prea puțin cunoscut.

Carmen Mușat

Tabel biobibliografic*1

1950

La 8 mai, în comuna Tohanu Vechi, orașul Zărnești, județul Brașov, se naște Gheorghe Crăciun, fiul lui Ștefan Crăciun, inginer la Întreprinderea 6 Martie din Zărnești, și al Mariei, funcționară la Liceul Industrial de pe lângă Întreprinderea 6 Martie.

1952, 27 septembrie

Se naște sora lui Gheorghe Crăciun, Mihaela.

1957-1965

Școala generală din comuna Tohanu Vechi.

1965-1966

Liceul de cultură generală din orașul Zărnești.

1966-1969

Liceul Nr. 1 din Sighișoara, secția umanistă, astăzi Liceul „Mircea Eliade”.

Anii '70

1969-1973

Facultatea de Limba și Literatura Română din cadrul Universității București, specialitatea română-engleză, absolvită cu o lucrare de licență de lingvistică generală: „Teoria cazurilor a lui John Fillmore și limitele ei aplicative”. Din dialogul cu Maria Mailat (prozatoare franceză de origine română) inclus în manuscrisul de proză și eseu *Fragmente din istoria trupului meu* (nepublicat): Facultatea de Filologie „a însemnat biografia mea cu două fapte fundamentale: inițierea în domeniul lingvisticii generale și cunoștința cu Mircea Nedelciu, Gheorghe Ene,

Ioan Flora și Gheorghe Iova”.

1970

Debutază în revista *Luceafărul* din 28 februarie, nr. 9 (409) – poetul și eseistul Cezar Baltag îi publică poeziile „Feria secunda”, „Feria quarta” și „Feria quinta”. În același an, publică poezii în revistele *Luceafărul*, *Amfiteatru*, *Universitas*, *Argeș*. Obține mențiunea I la Concursul de poezie „Nicolae Labiș”, Suceava.

1971

„Legi de mișcare”, grupaj de 13 poezii apărut în revista *Argeș*, în cadrul rubricii „A.B.C.” a lui Matei Călinescu, cunoscut critic și teoretician literar. Grupajul, pe care îl consideră debutul său literar real, după cum avea să menționeze mai târziu chiar autorul, este însoțit de o scurtă prezentare, intitulată „Program de claritate și precizie”.

În cel de-al doilea an de studenție (1971), o cunoaște pe Mariana (Mana) Albu, colegă de grupă cu bunii săi prieteni Mircea Nedelciu și Ioan Flora.

1972

Membru activ al Cenaclului Junimea, condus de criticul și istoricul literar Ovid S. Crohmălniceanu; secretar al Cenaclului în perioada 1972-1973.

1973

Participă cu volumul de poezii *Legi de mișcare* la Concursul de debut al Editurii Eminescu. Îi sînt selectate șapte poeme pentru *Caietul debutanților*, publicație a Editurii Albatros din București, dar refuză să apară într-un volum care aduna texte inegale ca valoare literară. Într-un interviu acordat prozatorului Virgil Rațiu, scriitorul mărturisește: „Am refuzat să mă las înghițit de un astfel de malaxor. Mă felicit și astăzi pentru acest gest care m-a costat încă aproape zece ani de așteptare” (*Mișcarea literară*, nr. 4/2006). Scrie poezie în perioada 1971-1976. În 1985 are două volume de poezie în manuscris: *Legi de mișcare* și *Stare de fapte*. În același interviu, Gheorghe Crăciun menționează următoarele titluri de volume de poezie, ce datează din această perioadă: *Legi de mișcare*, *Legi de supraviețuire*, *Sintaxă*, *Fenomenologia percepției*.

1972-1973

Student fiind, inițiază și realizează împreună cu colegii săi Mircea

Nedelciu, Ioan Lăcustă, Constantin Stan, Gheorghe Ene, Gheorghe Iova, Ioan Flora și Sorin Preda proiectul experimental al revistei literare de avangardă *Noii*, cu periodicitate lunară, afișată pe un panou în incinta Facultății de Filologie din București. Ideile generației '80 au fost afirmate pentru prima dată aici și în cadrul acestui grup de scriitori.

1973-1974

Profesor de engleză și franceză la Școala Generală din comuna Nereju, județul Vrancea.

1974, mai

Se căsătorește cu Mariana (Mana) Albu.

9 octombrie

Se naște primul lor copil, Oana. Din octombrie 1974 până în aprilie 1975, își satisface stagiul militar la Unitatea Militară din Piatra Neamț.

1974-1989

Este profesor de limba și literatura română la Școala Generală Nr. 1 din Zărnești, județul Brașov. În acest interval, este în câteva rânduri detașat la Liceele „Tractorul” (1982-1983) și „Andrei Șaguna” (1984-1985), precum și la Școala Generală Nr. 13 din Brașov (1988-1989). Această experiență, căreia i se va dedica pasionat și consecvent, va avea ecouri atât în activitatea de creație, cât și în cea teoretică și critică.

1976

Începe să scrie proză. Despre convertirea poetului în prozator vorbește adeseori: „Schimbarea identității mele artistice din poet în prozator fiind efectul firesc al unor căutări în planul limbajului, al procedeelelor literare, al viziunii despre om și lume”; „a trebuit să scriu mai întâi poezie, pentru a înțelege ce este proza”.

9 septembrie

Se naște al doilea copil, Vlad.

1976-1977

Primele proze, „Mișcări de unul singur” și „Gramatica generativă a unei dimineți obișnuite”, apar în revista *Vatra* (cu sprijinul scriitorilor Dan Culcer și Mihai Sin). Publică proză scurtă în revistele: *Astra*, *Tribuna*, *Viața Românească*, *Dialog*, *Echinox*, *Forum studentesc*, *Brașovul literar și artistic*. Tot în *Vatra* publică și textul programatic „Literatură și

experiment”.

1977

Finalizează un volum de proză care va rămîne nepublicat: „În 1977 eram autorul unui dosar dactilografiat de 150 de pagini, intitulat *Gramatica generativă pentru zile și locuri*, predat în '79 lui Mircea Ciobanu și rămas acolo [n. r.: Editura Cartea Românească] pînă în ziua de azi” (în dialogul cu Maria Mailat din manuscrisul „Fragmente din istoria trupului meu”). Volumul era, după părerea autorului său, „un jurnal al unor zile esențiale, un jurnal perfect autobiografic, dar nu al existenței mele, ci al acelei ființe scripturale pe care o inventează pagina, al unei conștiințe experimentale preocupate de inițierea de noi raporturi semantice între cuvinte în enunțuri de tip epic și descriptiv, de valorizarea propoziției prin derivări imediate, ca în niște reacții în lanț, de o ritmică a contrapunctului și de un spațiu al eufoniei despre care nu voi înceta niciodată să cred că e în firea prozei, dovadă fascinația care «ne urmărește încă» a *Crailor de Curtea-Veche*”.

1978

Are loc întâlnirea lui Gheorghe Crăciun cu prozatorul Radu Petrescu, întâlnire despre care scriitorul mărturisește că i-a marcat destinul literar.

Anii '80

1981

„Contradicția lui Bacovia”, primul text critic publicat de Gheorghe Crăciun, apare în numărul 11 al revistei *Vatra*. Va continua să publice critică și eseuri literare în revistele *Astra*, *Vatra*, *Caiete critice*, *Brașovul literar și artistic*.

1982

Debutează cu romanul *Acte originale / Copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, la Editura Cartea Românească (redactor Magdalena Bedrosian). Volumul obține Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România.

Publică în revista *Astra* (nr. 4) un pseudomanifest literar, intitulat „Autenticitatea ca metodă de lucru”.

1983

Publică în revista *Astra* (nr. 5-6) eseu „Trup și literă”, o primă propunere teoretică de înțelegere a literaturii din perspectiva corporalității.

Apare la Editura Cartea Românească, București, antologia *Desant '83*, în care îi este publicat textul *Temă la alegere* (ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2000). Prefațat de Ovid S. Crohmălniceanu, volumul reprezintă antologia prozatorilor Cenaclului Junimea și conține texte de Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Ioan Lăcustă, Constantin Stan, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Mircea Cărtărescu ș.a.

Sușține, pînă în 1984, în paginile revistei *Astra* rubrica „Proza '80”, în care comentează cărți ale scriitorilor contemporani.

1984

Obține Premiul I pentru proză la concursul literar al revistei *Viața Românească*, cu textul *Compunere cu paralele inegale*, publicat în nr. 12/1984 al revistei.

1985

Eseul său „Mici descoperiri întâmplătoare”, un comentariu original pe marginea romanului *Ion*, este inclus în sumarul volumului *Liviu Rebreanu după un veac*, editat de criticul și istoricul literar Mircea Zăciu și publicat de Editura Dacia, Cluj-Napoca.

1986

Publică eseu intitulat „Recitind *Balaurul* sau despre un exercițiu de căutare și descoperire” ca studiu introductiv la reeditarea romanului *Balaurul* de Hortensia Papadat-Bengescu, Editura Militară, București.

1987

Obține gradul didactic I cu lucrarea „Reflexiv și tranzitiv în limbajul poetic”, coordonată de criticul și teoreticianul literar Mircea Martin.

1988

Apare al doilea roman al scriitorului, *Compunere cu paralele inegale*, la Editura Cartea Românească (redactor Magdalena Bedrosian), pentru care primește, în 1993, premiul Filialei Brașov a Uniunii Scriitorilor din România. Ediția a II-a, augmentată cu fragmente de jurnal, va apărea la Editura Allfa, București, 1999.

Propune Editurii Cartea Românească, pentru 1989, volumul de proză și

eseuri intitulat *Fragmente din istoria trupului meu* (neapărut).

1989, 10 ianuarie

Într-o cerere adresată Biroului Organizației de Bază a PCR din domeniul culturii, Brașov, Gheorghe Crăciun cere excluderea din rîndul membrilor PCR.

15 mai

Se transferă la Biblioteca „George Barițiu” din Brașov, ca bibliograf.

1990, februarie

Timp de o lună, va fi director al Bibliotecii. De-a lungul anilor '80, lucrează în paralel la două cărți de eseuri: *Paradoxul Bacovia* și *Aisbergul poeziei moderne* (predată Editurii Univers, București, probabil în 1987, cînd a făcut corecturile).

Perioada 1990 – ianuarie 2007

1990, martie

Devine membru al Uniunii Scriitorilor din România.

1990, 1 martie – 1 septembrie

Consilier-șef la Inspectoratul pentru Cultură al județului Brașov.

1990, august

Bursier al *Fondation pour une entraide intellectuelle européenne*, Paris, Franța.

1990-1991

Începînd cu 1 septembrie 1990 și pînă în 1993 este redactor-șef adjunct al nou-apărutei reviste *Interval*, editată de Uniunea Scriitorilor din România, și membru al consiliului editorial al seriei noi a revistei începînd cu anul 1997. Din redacție mai fac parte Alexandru Mușina, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Marius Oprea, Ovidiu Moceanu. Din 1991 este membru fondator al Asociației Culturale „Interval”.

1991, 5 mai

Propune Editurii Dacia din Cluj-Napoca volumul de eseuri teoretice, critice și de istorie literară intitulat *Lentila sferică*, cuprinzînd 350 de pagini dactilografiate. Doi ani mai tîrziu, în octombrie 1993, își reia

propunerea, de data aceasta către Editura Cartea Românească din București. Neapărat, volumul se află intact în Arhiva Crăciun.

1990

Împreună cu un grup de profesori și intelectuali brașoveni printre care Alexandru Mușina și Ovidiu Moceanu, ia inițiativa înființării unui departament de studii umaniste în cadrul Universității Transilvania sub forma secției de Filologie a Facultății de Științe, devenită ulterior Facultatea de Litere. Începe o remarcabilă carieră universitară: lector (1991-2001), conferențiar (2001-2004), profesor (2004-2007). În intervalul 1 ianuarie 1996 – 1 ianuarie 1997 este șef de catedră al secției de filologie a Facultății de Științe a Universității Transilvania. A fost titular al cursurilor de *Teoria literaturii*, *Lingvistică generală*, *Literatura română (perioada pașoptistă – proza)*, *Limbajul poetic*, *Poezia tranzitivă*, *Literatura și corpul*, *Literatura în concepte fundamentale*, *Scriere creatoare*, *Editare de carte*.

În această perioadă participă, în calitate de coordonator sau autor, la alcătuirea unor lucrări colective cu caracter didactic pentru învățământul preuniversitar, printre care: *Istoria didactică a literaturii române* (Editura Magister, Brașov, și Editura Cartier, Chișinău, ambele 1997), *Mari teme literare. Dicționar-antologie de texte pentru clasa a IX-a*, vol. I, II, III, coordonator, în colaborare (Editura Paralela 45, Pitești, 2000), *Dicționar de personaje literare din proza și dramaturgia românească*, colaborare (Editura Paralela 45, Pitești, 2002), *Istoria literaturii române pentru elevi și profesori*, coordonator, autor (Editura Cartier, Chișinău, 2004). În 1997, publică *Introducere în teoria literaturii* la Editura Magister, Brașov, și la Editura Cartier, Chișinău (ediția a II-a, Editura Cartier, Chișinău, 2003).

1992

Pentru eseu „Aisbergul poeziei moderne”, publicat în serial în revista *Calende* începînd cu 1990, în cadrul rubricii cu același titlu, obține Premiul „Paula” al orașului Brașov.

1993

Apare romanul *Frumoasa fără corp*, la Editura Cartea Românească, București (ediția a II-a, Editura Art, București, 2007). Romanul primește Premiul „Mihai Eminescu” al orașului Suceava și Premiul „Cartea anului” la Salonul Național de Carte de la Cluj-Napoca, în 1994. Eseul său „Prin oceanelor întors” este inclus în volumul *Posteritatea lui Radu Petrescu* apărut la Editura Tipomur, Tîrgu Mureș, în 1993, îngrijit de

profesorul Ioan Ilieș. Propune Institutului European din Iași, cel mai probabil în perioada 1993-1994, o regîndire a romanului *Compunere cu paralele inegale*, sub un alt titlu, *Dafnis și Cloe (roman și jurnal)*. Publicarea îi este însă refuzată din cauza „programului editorial extrem de încărcat, lipsa de hîrtie și inerentele dificultăți financiare”, după cum se arată în răspunsul editurii.

1994

Realizează antologia *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, apărută la Editura Vlasie din Pitești (devenită ulterior Paralela 45). O a doua ediție, revăzută și adăugită, a fost publicată în 1999 la Editura Paralela 45. Volumul e distins, în 1995, cu Premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova. În același an, în luna iunie, la inițiativa prozatorului Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, împreună cu scriitorii Alexandru Mușina, Ion Bogdan Lefter, Alexandru Vlad, Călin Vlasie și alții, fondează Asociația Scriitorilor Profesioniști din România, cunoscută sub acronimul ASPRO. Grupare a scriitorilor optzeciști și a celor afini cu ei, cu statut propriu, ASPRO își propunea să stopeze veleitarismul încurajat de Uniunea Scriitorilor. Între 1997 și 2004, ASPRO, condusă de Ion Bogdan Lefter încă de la înființare, decerna anual premii pentru literatură, în cadrul Tîrgului de carte BOOKAREST. Gheorghe Crăciun face parte, alături de Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Alexandru Mușina și Caius Dobrescu, din juriul care acorda premiile pentru experiment.

1995

Deschide în revista *Vatra* rubrica „La periferie”, iar în revista *Familia*, rubrica „Caiet de teze”.

1996

Devine consilier editorial, redactor-șef și director editorial la Editura Paralela 45 din Pitești, pînă în 2005, unde va coordona revista de avangardă culturală *Paralela 45* (1995-1999) și va fi inițiatorul mai multor colecții editoriale: „Colecția 80”, „Școala de la Tîrgoviște”, „Biblioteca Românească”, „Ficțiune fără frontiere”, „Compact”, „Dicționarele Paralela 45”, „Biblioteca de limba română” și altele. După 1990, activitatea profesională a lui Gheorghe Crăciun este extraordinar de dinamică: continuă să fie redactor-șef adjunct al revistei *Interval*, pînă în 1993, devine redactor-șef adjunct al revistei *Observator cultural* (octombrie 2000 – aprilie 2001) și membru în consiliul consultativ al aceleiași publicații (2005-2007).

1996, 7 ianuarie

Propune Editurii Eminescu din București volumul intitulat *Transparență și arhitectură*, o culegere de eseuri pe marginea operelor unor scriitori clasici și moderni. Rămas în manuscris, volumul se află în Arhiva Crăciun.

1996

Traduce din limba franceză *Déplacements (Deplasări)* de Serge Fauchereau (ediție bilingvă, 1996), volum apărut la Editura Paralela 45.

1997

Cu garda deschisă, primul volum de publicistică literară și eseuri, apărut la Editura Institutul European, Iași, primește Premiul „Mihai Eminescu” al Festivalului literar Mihai Eminescu, din orașul Suceava, și Premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului 1997.

noiembrie

Devine membru fondator al Asociației de Literatură Comparată din România.

1998

Publică cea de-a doua carte de articole și eseuri, *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Pitești. Volumul este recompensat cu Premiul de proză „Octav Șuluțiu” al revistei *Familia* și Premiul revistei *Tomis* și al Asociației Scriitorilor din Dobrogea.

Generația '80 în proza scurtă – prima mare antologie de proză scurtă optzecistă, alcătuită în colaborare cu prozatorul și eseistul Viorel Marineasa și prefatăată de Gheorghe Crăciun – apare la Editura Paralela 45, Pitești, reluând mai vechiul proiect al autorului, al cărui titlu inițial era *'83 proiect de flux*.

Este publicat volumul *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, Editura Paralela 45, Pitești, reprezentând o primă versiune a studiului *Aisbergul poeziei moderne*. Lucrarea obține primul său premiu, acordat în 1999 de revista *Poesis*. Va fi urmat de alte trei premii, în anul publicării ediției revizuite a cercetării (2002).

Publică, tot la Editura Paralela 45, volumul de eseuri și antologie *Experimentul literar românesc postbelic*, în colaborare cu scriitorii Monica Spiridon și Ion Bogdan Lefter (apărut și în limba engleză, cu

titlul *Experiment in Romanian Post-War Literature*, la aceeași editură).
Devine membru corespondent al Academiei Româno-Americane.

1999

Apare *Reducerea la scară*, nou volum de publicistică, Editura Paralela 45, Pitești.

2000

Publică *Images & Texts/Images et textes*, în colaborare cu pictorul Ion Dumitriu și prozatorul Mircea Nedelciu, Editura Paralela 45, Pitești.

iunie

Devine doctor *magna cum laude* cu lucrarea *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, coordonată de criticul și teoreticianul literar Mircea Martin.

octombrie

Este redactor-șef adjunct și membru în consiliul consultativ al revistei *Observator cultural*. Gheorghe Crăciun va susține proiectul revistei și prin rubricile „Pactul somatografic” (2002-2003) și „Viciile lumii postmoderne” (2006-2007), care reprezintă și titlurile a două volume de eseuri publicate postum.

Traduce din limba franceză *Modernitatea* de Alexis Nouss (în colaborare cu Viorica Popescu), volum apărut la Editura Paralela 45.

Apare, în colecția „Canon” a Editurii Aula, Brașov, monografia *Gheorghe Crăciun* semnată de Mihaela Ursa.

2001

Romanul *Compunere cu paralele inegale* este tradus în limba franceză de Odile Serre și apare la Editura Maurice Nadeau din Paris, cu o prefață a criticului și eseistului Serge Fauchereau și o prezentare a editorului Maurice Nadeau. *Composition aux parallèles inégales* are, în Franța, o receptare entuziastă. Traducătoarei îi este oferit Premiul „Pierre François-Caillé” de Uniunea traducătorilor din Franța pentru cea mai bună traducere în limba franceză, iar romanul are parte de cronici substanțiale în revistele franțuzești *Lire*, *Le Magazine Littéraire*, *Le courrier du centre culturel roumain*, *Le Monde*, *La Quinzaine littéraire*, precum și în publicațiile culturale din țară. Membru fondator al Centrului de Excelență în Studiul Imaginii – CESI, coordonat de criticul

și teoreticianul literar Sorin Alexandrescu.

2002

Apare *Aisbergul poeziei moderne* la Editura Paralela 45 (ediția a II-a, Paralela 45, Pitești, 2009), „una dintre cele mai solide și înnoitoare cărți scrise la noi în ultimele decenii”, după cum afirmă Mircea Martin în postfață. Numeroasele premii primite confirmă judecata criticului: Premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului 2002; Premiul pentru eseu al revistei *Cuvîntul*; Premiul Asociației Scriitorilor din Pitești.

2002, vara

Gheorghe Crăciun este internat succesiv în mai multe spitale din țară, cu probleme grave de sănătate. Recuperat parțial, starea lui de sănătate va rămîne fragilă de acum înainte, însă acest lucru nu îl împiedică să-și continue proiectele literare și culturale, scriitorul impunîndu-și un ritm extrem de activ în ultimii săi ani de viață.

2003

Apare *Mecanica fluidului. Culegere de lecții introductive cu exemple, definiții, întrebări și 36 de figuri incluse în text*, Editura Cartier, Chișinău. Volum de proze scurte, desene și fotografii reunite într-un „mic manual eseistico-narativ”, ce reia, într-o formă sensibil modificată, volumul cu care Gheorghe Crăciun intenționa să debuteze. Cartea a primit Premiul Consiliului Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova.

O selecție de texte, extrase din romanul *Compunere cu paralele inegale*, traduse în limba germană de Ursula Hörmannsdorfer, Katharina Hoffmann și Helga Zichner sub egida Universității Humboldt din Berlin, cu titlul *Paare. Asymmetrie* este publicată de Editura Paralela 45, Pitești, după una dintre variantele de titlu ale romanului din 1988: *Cupluri și asimetrie*.

Publică *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, volum de eseuri și evocări autobiografice la Editura Grinta, Cluj-Napoca. Titlul inițial era *Ochiul și aparatul de filmat. Radu Petrescu și Mircea Nedelciu (eseuri)*.

2004

Apare al patrulea roman și ultimul antum al autorului, *Pupa russa*, Editura Humanitas, București, redactor Doina Jela (ediția a II-a, Editura

Art, București, 2007). Cartea primește Premiul de proză al Uniunii Scriitorilor din România, Premiul de proză al revistei *Cuvîntul* și Premiul Cartea anului al revistei *Tomis*.

2004, ianuarie

Beneficiază de o rezidență la Unabhängiges Literaturhaus NÖ, în localitatea Krems, din Austria.

2005, noiembrie

Este unul dintre scriitorii invitați în cadrul proiectului „Les Belles Étrangères”, inițiat și susținut de Centre National du Livre din Paris.

2006

Publică *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)*, Editura Paralela 45, Pitești.

noiembrie

La Editura Paralela 45 apare ultimul volum antum al autorului, ce cuprinde eseuri și publicistică literară, intitulat *Teatru de operațiuni. Eseuri și răspunsuri*.

Revista *Euphorion* îi decernează Premiul pentru întreaga activitate.

2007

Pe 2 ianuarie, Gheorghe Crăciun este internat la Spitalul de Urgență din București. E transferat pe 26 ianuarie la clinica de Hepatologie a Spitalului Fundeni.

30 ianuarie

Se stinge din viață la ora nouă seara. Este înmormântat în cimitirul din satul natal, Tohanu Vechi.

decembrie

Are loc la Brașov, la Universitatea Transilvania, prima ediție a conferinței „Gheorghe Crăciun”, consacrată vieții și operei scriitorului, organizată de Andrei Bodiu, decanul Facultății de Litere.

2009

Apare postum volumul *Pactul somatografic*, îngrijit de Ion Bogdan Lefter, la Editura Paralela 45, cuprinzînd textele publicate de Crăciun în revista *Observator cultural*, în perioada 10 septembrie 2002 – 4 februarie 2003.

2011

Este publicat volumul *Viciile lumii postmoderne*, cu o prefață de Carmen Mușat, la Editura Tracus Arte din București. Cartea cuprinde eseurile apărute în revista *Observator cultural* în intervalul octombrie-decembrie 2006, incluzând un ultim articol publicat postum în primul număr din februarie al revistei.

2012, iulie

Cea de-a doua ediție a conferinței „Gheorghe Crăciun” de la Universitatea Transilvania din Brașov reunește scriitori, universitari și critici din toată țara. Volumul conferinței, intitulat *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, este publicat în același an de Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coordonat de Andrei Bodiu și Georgeta Moarcăs.

2013

Apare *Femei albastre*, roman inedit, cu o prefață de Carmen Mușat, Editura Polirom, Iași.

2014

Apar primele două volume din seria de autor „Gheorghe Crăciun”: *Acte originale / Copii legalizate* și *Mecanica fluidului*. Întreaga serie va fi îngrijită de criticul literar Carmen Mușat și de fiica autorului, Oana Crăciun.

Fragmente din proza lui Gheorghe Crăciun au apărut traduse în următoarele antologii: *The Phantom Church and Other Stories from Romania*, University of Pittsburgh Press, SUA, 1996; *Romanian Fiction of the '80s and '90s*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999; *Tizenegy. Kortárs román prózaíró*, Editura Literator, Oradea, 2005; *Top 22. Teil II. The Only Way Is Up...*, Editura Aramo, Krems/Stein, Austria, 2005; *Les Belles Étrangères. Douze écrivains roumains*, Editura L'Inventaire, Paris, Franța, 2005; *Plural [26:2 2005]. Eromania*, The Romanian Cultural Institute, 2005; *Dilingó, „nyolcvanas nemzedek” 10 kortárs román novellista*, antologie îngrijită de Traian Ștef și Virgil Podoabă, cuvânt introductiv de Esterházy Péter, Editura Noran, Ungaria, 2008.

Contribuie cu poezie, proză, articole de critică, teorie, istorie literară și eseuri în cele mai importante reviste culturale românești: *Viața Românească*, *Caiete critice*, *România literară*, *Luceafărul*, *Vatra*, *Amfiteatru*, *Tribuna*, *Astra*, *Familia*, *Echinox*, *Calende*, *Contrapunct*,

Dialog, Steaua, Arca, Orizont, Euresis, Discobolul, Interval, Tomis, Convorbiri literare, Timpul, Orizont, Observator cultural, Revue roumaine, Cahiers roumains d'études littéraires, precum și străine: *Courrier international* (Franța), *Missives* (Franța), *MEET* (Franța), *Les temps modernes* (Franța), *Diagraphe* (Franța), *Litterae* (Canada), *Literatura na zwiecie* (Polonia), *Lumina* (Iugoslavia), *Contrafort* (Republica Moldova), *Basarabia* (Republica Moldova), *Le passe muraille* (Lausanne, Elveția), *Report* (Viena, Austria) și altele. După decembrie 1989, contribuie cu articole și comentarii politice la postul Radio Europa Liberă și la publicațiile *Contrapunct*, *22*, *Arca*, *Interval*, *Orizont*, *Curentul*, *Monitorul*, *Observator cultural*, *Dnevnik* (Novi Sad).

Gheorghe Crăciun a fost permanent interesat de deschiderea literaturii spre formele vizuale. Avid consumator de artă, el a urmărit atent fenomenul artistic românesc, fiind și bun prieten cu câțiva dintre cei mai cunoscuți pictori ai generației '80 – Ion Dumitriu, Teodor Rusu, Theodor Moraru, Alexandru Chira. În paginile revistelor culturale pe care le-a frecventat, scriitorul a semnat comentarii pe marginea expozițiilor artiștilor amintiți, la care se adaugă: Horia Bernea, Marin Gherasim, Maria și Ion Neguș, Luminița Gliga, Alexandrina Gheție, Albert Zoltan, Corneliu Mihai, Olimpiu Bandalac, Mihai Alexandru, Viorica Slădescu. În Arhiva Crăciun există manuscrisele nepublicate a patru cicluri de poezie: *Legi de mișcare*, *Legi de supraviețuire*, *Sintaxă*, *Fenomenologia percepției*, precum și mai multe manuscrise de eseuri: *Lentila sferică*, *Operații pe cărți deschise*, *Mono-stereo*, *Sisteme de referință*. Tot în Arhiva Crăciun se află un alt volum inedit, intitulat *Oglinda spartă. Trei romane*. Alcătuit prin reorganizarea capitolelor din *Acte originale / Copii legalizate*, *Compunere cu paralele inegale* și *Frumoasa fără corp*, volumul conține trei romane: „Cupluri și asimetrie”, „Romanul lui Octavian” și „Omul de hîrtie”.

2015

Seria de autor „Gheorghe Crăciun” continuă cu publicarea romanului *Compunere cu paralele inegale* urmat de o addenda la pastişa „Epură pentru Longos”, ediția a III-a, îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, cu o prefață de Mircea Martin.

Apare volumul de eseuri *Scriitorul și Puterea sau despre puterea scriitorului*. Ediția este îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun. Prefață de Caius Dobrescu.

2016

Este publicată ediția a II-a a volumului *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*. Ediția este îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun. Prefață de Carmen Mușat. Volumul conține o addenda, cu documente și fotografii inedite din Arhiva Crăciun și un dosar de receptare a primei ediții. *Imagini, litere și documente de călătorie* este un volum inedit, descoperit de Carmen Mușat și Oana Crăciun în computerul autorului, în folderul „Cărți în lucru”. Prefață de Carmen Mușat.

2017

În cadrul Seriei de autor „Gheorghe Crăciun” apare la Editura Polirom volumul *Aisbergul poeziei moderne*, cu un „Argument” al autorului, cuvânt-înainte de Caius Dobrescu, postfață de Mircea Martin. Ediția este îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun. În „Addenda” figurează un dosar critic și câteva facsimile cu pagini de manuscris dactilografiate și adnotate.

*1 Tabelul biobibliografic a fost alcătuit de Carmen Mușat și Oana Crăciun, fiica scriitorului.

FRONTURI DE UNDĂ

Găuri negre, drumuri și oglinzi

Trăim de cîteva decenii încoace o criză acută, generalizată a ideii de gen și specie literară. Putem chiar spune că acum – prin ofensiva mentalității postmoderne – a fost atins punctul maxim al destructurării și depotențării oricărui concept. Inclusiv a romanului și a ideii de roman. Ce se întîmplă – și situația aceasta e valabilă deopotrivă în spațiul literaturii mondiale și în cel al literaturii autohtone – e interesant și simptomatic. Orice exagerare e însă nulă și neavenită. Scriitori sau nu, sîntem locuitorii prezentului în care trăim și nu putem sări peste propria noastră umbră.

Pînă la mișcările de neoavangardă ale anilor '60-'70, romanul încă mai putea fi conceput ca un spațiu de rezolvare a crizei. Contradicțiile genurilor, conflictul formelor și ideatica antagonistă a viziunilor puteau fi rezolvate în cadrul acestei *black hole* cu o inimaginabilă capacitate de absorbție care este romanul. Nu mai puțin spectaculoasă a fost însă și forța de iradiație exterioară a acestui gen total, ambiționîndu-i pe unii poeți ai secolului nostru să-i facă concurență lirică. Vezi în acest sens poemul *Paterson* al lui William Carlos Williams sau ciclul *Life Studies* al lui Robert Lowell.

În Europa, pînă după al Doilea Război Mondial, romanul a făcut figura unei superputeri. Toate bunurile altora, bunuri de natură eseistică, dramaturgică, jurnalistică, filozofică, lirică etc., intraseră deja, prin Dostoievski, Proust, Musil, Kafka, Virginia Woolf, James Joyce, Italo Svevo, Gombrowicz, în posesia sa. Romanul își permitea cu nonșalanță să fie în același timp – dacă ar fi să ne gîndim doar la celebrul *Ulyse* al lui Joyce – și narativ și liric, și obiectiv și psihologic, și realist și simbolic, și eseistic și reportericesc etc. Ideea de roman ca formă tare dispusă la toate

compromisurile procedurale și la îndrăzneli arhitectonice ce întreceau pînă și faimoasa *Sagrada familia* a lui Gaudí a rămas imbatabilă pînă la Noul Roman francez, cînd orice tip de construcție mare a început să se clatine.

Ceea ce au subminat prin anii '50-'70 romancierii ca Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Robert Pinget și alții a fost, înainte de toate, aspectul triumfalist al romanului. Ca viziune asupra lumii, trecerea a fost aceea de la telescop la lupă, de la macroviziune la miopie. Ca mod de articulare a discursului, s-a făcut pasul de la stil la scriitură. Analitismul maniacal al noilor romancierii a condus – cum și era de așteptat – la descoperirea problemei limbajului și a actului de enunțare. Cine vorbește în roman și în numele cărui adevăr vorbește el, cu ce mijloace? Autorii grupați în jurul revistei *Tel Quel* au avut grijă să facă din problema scriiturii/lecturii o problemă spinoasă, ca și irezolvabilă. Ieșirea din această situație în care faptul că scrii atîrnă în balanța actului creator mai greu decît obiectul propriu-zis al scrisului s-a făcut și se face încă și astăzi prin demersul postmodernist. Ideea de roman s-a întors brusc împotriva metamorfozei cronologice a formelor și chiar și împotriva ideii de istorie a literaturii și a instituit spațiul pur al jocului. Pur în sensul de amoral, dar pur și prin faptul că romanul s-a eliberat, în sfîrșit, de eterna obsesie a realului referențial. De menționat faptul că, în această situație, cititorului i se retrage dreptul la iluzie, ceea ce duce la senzația unui anume inconfort.

În realitate este vorba despre un *malentendu*, pentru că, de cîteva decenii încoace, prin romanul postmodern, cititorul a devenit dintr-odată o entitate la fel de importantă în ecuația sensului ca și în romanul realist. Oferta e aceeași: o cît mai bună cunoaștere a realității, cu singura condiție de a ști ce este cu adevărat realitatea. Din păcate, asta nu știu nici filozofii, nici fizicienii, nici geneticienii lumii contemporane. Așa încît polul pozitiv al receptării a fost înlocuit cu polul negativ. În rest însă, cititorul, prin noile responsabilități de lectură care i se atribuie, e acum luat în serios mai mult decît oricînd. Reprezentarea obiectivă a fost declarată iluzorie și manipulatorie, adevărul, un rezultat al unei retorici etc., viziunile despre lumi posibile prin intermediul romanului, simple rețete de utilizare, cu justificări metafizice

necreditabile. Romancierul postmodern spune lucrurilor pe nume. E posibil însă ca cititorul să iubească mai mult iluzia decât adevărul construcției retorice a adevărului și de aici să apară ideea crizei.

Se vede din această sumară discuție că ceea ce ajunge să eludeze în felul acesta romanul este ontologia. Criza romanului e o criză a subiectului ontologic, pentru că ea e o criză a discursului de tip tare. Mergînd mai departe, se poate spune și că romanul e în criză pentru că, de la Nietzsche încoace, noi trăim într-o lume a crizei. Nu cred însă că ar trebui să ne așteptăm ca romanul să facă astăzi ceea ce nu pot face filozofia și cunoașterea științifică. Și nici nu cred că este nimerit ca noi, scriitorii români, să exagerăm proporțiile acestei crize. Criza romanului e o criză a discursului verbal despre lume. Criza romanului românesc e o criză a romanului în general. Într-o lume din ce în ce mai mediatică și din ce în ce mai virtuală, lume care-și pierde astfel pe zi ce trece consistența, ne-ar plăcea – e adevărat – să compensăm această pierdere prin roman. Uităm, se pare, faptul că, orice am face, romanul nu este decât o oglindă purtată de-a lungul unui drum. Și ceea ce nu prea pot înțelege eu, ca prozator, în România literaturii noastre de azi, este de ce acest drum trebuie să fie neapărat un „drum de țară”? Din cîte îmi amintesc, *Noua structură și opera lui Marcel Proust* este o carte a lui Camil Petrescu de prin anii '30...

(Curentul, nr. 109, 12 mai 1999)

Literatură și memorialistică politică

Revista clujeană *Echinox* are în pregătire un număr despre memorialistica foștilor deținuți politici. O inițiativă mai mult decît lăudabilă. Pentru că, oricît de mult s-ar fi scris la noi în ultimii ani despre pușcăriile și lagărele de muncă ale comunismului românesc, „literatura” acestui spațiu nu-și are încă un concept al ei. Delimitările și distincțiile sînt încă timide, încercările de teoretizare lipsesc. Și poate că nici nu știm încă bine dacă această memorialistică sui-generis cade în sarcina criticului literar sau a istoricului propriu-zis.

Constatînd că din 1990 înapoi au apărut în România peste 120 de titluri de scrieri de poziționare, constituite „într-un corpus omogen tematic și eterogen valoric”, tinerii redactori ai revistei *Echinox* lansează ideea unui posibil bilanț al acestor apariții și își propun să lămurească statutul lor printr-o dezbatere fără doar și poate incitantă. Întrebările redacției sînt următoarele: Poate literatura să-și asume memorialistica de detenție? În ce raport se află ele?

Răspunsurile nu sînt ușor de formulat fără o pregătire prealabilă a terenului. Prima constatare pe care aș face-o e aceea că problema n-ar trebui pusă de la început într-un mod atît de restrictiv și particular, pentru că memorialistica de detenție există în lume, dar nu în toată lumea. În schimb, în toată lumea a început să se impună de cîteva decenii înapoi așa-numita literatură non-fiction, scrierile-document, *vérité*-urile narative. Să ne gîndim doar la celebrul roman *Cu sînge rece* al lui Truman Capote sau la o altă scriere – și ea memorialistică, dar nu de detenție politică – de răsunător succes, *Papillon* de Henri Charrière. La noi, în anii '70, Alexandru Monciu-Sudinski a fost autorul unei cărți făcute pe viu,

din dialoguri cu oamenii de pe stradă, *Biografii comune*, discutată atunci – puțin cât s-a discutat despre ea – ca o scriere cu un puternic impact literar în sensul autenticității. În sfârșit, un exemplu mai recent, prea simptomatic și prea puternic pentru a nu-l reține în acest context, romanul *Femeia în roșu*, scris în colaborare de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș – o reconstituire cu mijloace apăsător documentare a unei biografii și a unei epoci convulsionate, dar și o meditație implicită asupra raporturilor dintre adevăr și ficțiune în viață, ca și în artă.

În fața unor astfel de exemple, la care s-ar putea adăuga numeroase altele, printre care și multe titluri din scrierile gulagului românesc, literatura se găsește într-o poziție inconfortabilă. Condiția ei estetică e pusă sub semnul întrebării, încrederea în magia ficțiunii e zdruncinată, chestiuni precum stilul, construcția, tehnicile povestirii și reprezentării devin secundare.

Problema nu e aceea că literatura se vede silită, ca de atâtea alte ori – de la realismul și naturalismul secolului trecut la mișcările de avangardă ale secolului nostru –, să înglobeze în materia ei nonliterarul. De data aceasta, ea pare să suporte amenințarea de a fi înlocuită de un nou spațiu, cel al anti-artisticului. Adevărului convențional, metafizic și simbolic al literaturii îi este preferat un adevăr nemijlocit, confundat cu realul, cu experiența directă – restituită brut și, de multe ori, brutal – a vieții.

Acesta e și cazul acum al memorialisticii de detenție, constituită deja într-un gen aparte de literatură nonfictivă, supusă determinărilor unui segment istoric cu limite ideologice, geografice și temporale precise. Tot fostul lagăr comunist, din Albania pînă în Rusia, cunoaște acest gen de literatură care, într-o lume normală, aflată sub puterea statului de drept, e lipsită de cauze și motivație. E o literatură care se citește mult acum, firește, nu dintr-un interes literar. Cititorul vrea să știe întregul adevăr despre universul concentraționar comunist, și nu un adevăr spus oricum, ca în cartea de istorie, fie ea și una obiectivă.

Aici, în această preferință pentru o anume modalitate de percepere a adevărului, se află unul dintre elementele care obligă literatura să-și asume memorialistica foștilor deținuți politici ca pe un domeniu care-i aparține de drept. Acest element constă în

perspectiva implacabil subiectivă a relatării și unicitatea – ajungînd uneori pînă dincolo de marginile umanului – experiențelor consemnate. Literatura depozițională e o literatură de adevăruri subiective irepetabile, dramatice și tragice, aflate la limita vieții și a morții, la limita moralei și a credinței. Adevărata autenticitate a materiei scrisului aici se află, în acest gen de literatură. Fie că autorii de memorialistică politică sînt scriitori sau nescritori, oameni simpli sau intelectuali, obsesia lor centrală e regăsirea unei morale a adevărului. Recuperarea adevărului ca recuperare a unei părți din memoria personală și colectivă e în majoritatea acestor scrieri lipsită de tezism vindicativ. Literatura depozițională nu e o literatură senină, dar ea e literatura unor oameni mîntuiți prin suferință. *Jurnalul fericirii* al lui Nicolae Steinhardt este poate exemplul cel mai elocvent.

Un alt aspect care merită să fie remarcat ca un simptom de literaritate e acela că aceste volume de memorialistică ajung la adevăr mai repede și mai direct decît o pot face studiile istoriografice cu același subiect. Politic, social și existențial, adevărul scrierilor de detenție devine în ultimă instanță un adevăr moral. Or, istoria se ocupă mai puțin de adevărurile morale. Și poate că nici morala, ca disciplină a spiritului, nu poate ajunge întotdeauna la concretul acestor adevăruri. Morala vieții individuale aparține în primul rînd literaturii. Prin scrierile memorialistice ale deținuților politici, literatura are acum șansa de a-și regăsi una din vechile sale funcții, aceea de a da exemple, a educa și a induce convingeri.

În sfîrșit, pentru a încheia aceste sumare considerații, genul de scrieri despre care vorbim arată încă ceva: complexitatea și profunzimea unui text sînt rezultatul complexității stărilor de conștiință ale celui care scrie. Asta au arătat în ultimii ani cărțile semnate de Ion Ioanid, Paul Goma, Nicolae Steinhardt, Constantin Noica, Virgil Ierunca, Lena Constante și nu puțini alții.

Importanța viitorului număr al revistei *Echinox* avînd ca temă memorialistica foștilor deținuți politici este indiscutabilă și sînt convins că apariția lui e așteptată cu un interes aparte.

(*Contrafort*, nr. 4, 1997)

Romane sub anchetă, romancieri sub lupă

În scurta perioadă de timp cît am făcut parte din redacția *Observatorului cultural*, am pus la cale, printre altele, împreună cu Ion Bogdan Lefter, și o anchetă cu privire la cărțile reprezentative ale romanului românesc din secolul XX. Timp de cîteva zile, pregătind acest deja celebru număr 45-46/2000 al revistei și urmărind și felul în care se configura de la un răspuns la altul tabloul opțiunilor, pînă la clasamentul final, m-au încercat sentimente contradictorii. Fiind eu însumi romancier, n-am putut scăpa de cîteva parti-pris-uri. Nu toate marile romane de pe lista obligatorie erau pe gustul meu și speram să am parte de cît mai puține surprize neplăcute. Cred că cel mai mult mi-a fost teamă să nu iasă pe primul loc romanul *Ion* al lui Rebreanu, ceea ce mi s-ar fi părut o dovadă de retardare a conștiinței noastre literare și de incalificabil conservatorism al gustului actual. Teamă mi-a fost și că nu va ieși în față *Patul lui Procust* sau că Hortensia Papadat-Bengescu (autor canonic, dar facultativ în programa de literatură română pentru clasa a X-a!) nu-și va găsi un loc între primii cinci mari romancieri din ultima sută de ani.

Perspectiva dinăuntru

Făcînd aceste mărturisiri, observ cum deja mă situez aproape fără să vreau împotriva romanului obiectiv, social, epic prin definiție, ceea ce e și nu e o opțiune personală cu valoare de adevăr. Sînt împotriva celui mai cunoscut și laudat roman al lui Rebreanu probabil din cauza faptului că această scriere este o

realizare aproape inefabilă, copleșitoare din toate punctele de vedere (vezi celebra comparație cu apele oceanului a lui G. Călinescu). Iar mie, ca prozator, nu-mi place inefabilul, mai ales atunci cînd el rezultă din acea monotonie arhitecturală pretinsă de o construcție solidă, bine înfiptă în pămînt, ca o cetate teutonică. Și apoi – aici e punctul sensibil –, într-o literatură română dezvoltată normal, Rebreanu ar fi trebuit să fie un prozator din secolul al XIX-lea, ca Balzac la francezi.

Dar să revin la sentimentele mele contradictorii legate de această anchetă. Speram că *Patul lui Procrust* va întruni cele mai multe sufragii și din credința că acest roman – și romancierul Camil Petrescu în special – trebuie să rămînă în continuare pentru noi, cei care scriem azi proză, un model de curaj estetic și de seriozitate a reflecției asupra problemelor epicului. Oricît am căuta în toată istoria prozei noastre de la 1830 încoace, nu vom găsi un scriitor mai lucid și mai responsabil față de exigențele romanului decît Camil Petrescu. A teoretizat ca nimeni altul necesitatea adaptării romanului la parametrii psihici, sociali și științifici ai lumii moderne, făcînd risipă de inteligență și provocînd derută în rîndul criticilor – cei care i-au fost contemporani, dar și succesorii acestora. I-a înțeles pe toți marii romancieri străini ai vremii sale, pe care îi și concurează de la egal la egal prin numai două cărți. Vorbind despre ei în deplină cunoștință de cauză (a se reciti *Noua structură și opera lui Marcel Proust*), s-a trezit însă etichetat drept gidian sau proustian, ceea ce nu este doar o prostie critică ieșită din comoditatea percepției, ci și o mare nedreptate care i se face, pentru că originalitatea lui Camil Petrescu în planul romanului european este incontestabilă.

În ce o privește pe Hortensia Papadat-Bengescu, aici lucrurile sînt ceva mai complicate și probabil privite de mine și dintr-o perspectivă mai personală decît îndeobște. Știu că ea este o romancieră greu de îngurgitat chiar și de către cititorii și prozatorii cu pretenții. Personal, eu cred în ea pentru că e unul dintre primii noștri romancieri care privesc corporalitatea și sensibilitatea individuală ca pe un element la fel de important în crearea senzației de viață a paginii scrise ca și cadrul social exterior. Să mai spun aici și cît de multe secrete de profunzime ale prozei se află ascunse în cărțile acestei autoare de la care avem în

continuare enorm de învățat? În sfârșit – pentru a mai comprima ceva din pornirile explicative de care mă văd deja purtat (justificările sînt suspecte, nu-i așa?) –, nutream speranța că Sadoveanu va fi selectat cu o carte care n-a intrat încă în manualele școlare (ceea ce s-a și întîmplat), că Blecher, acest mare bolnav al scrisului și acest incomparabil scriitor al bolii, își va găsi un loc între primii zece clasați (ceea ce iarăși s-a întîmplat).

Mă gîndeam cu oarecare neliniște la Marin Preda, de la care prozatorii de azi nu cred că au prea multe de învățat dacă nu s-au născut într-o familie de țărani și nu sînt pregătiți să-și asume „țărănia” ca pe un stil. Neliniștea mea a fost justificată, pentru că autorul *Moromeților* a intrat în *top ten*, înaintea multor altor romane mai subtile, mai urbane, mai complexe și cu un mai pronunțat acroșaj european.

Nu mă așteptam însă la mari surprize critice în privința lui Augustin Buzura, D.R. Popescu și Constantin Țoiu. Știam că steaua lor a început imediat după 1990 să intre într-un proces de opacizare și că romanele lor vor deruta, obligîndu-i pe critici să bîjbîie în căutarea romanului-capodoperă reprezentativ pentru fiecare dintre acești autori. Eram sigur că Bănulescu va seduce prin *Cartea de la Metopolis* și că la Mircea Horia Simionescu va fi vorba fie de întregul ciclu al *Ingeniosului bine temperat*, fie de o singură carte greu de ales (ceea ce n-a prea fost așa). Nu-mi făceam nici o grijă că romancieri mult lăudați cu cincisprezece-douăzeci de ani în urmă, precum Dinu Săraru, Platon Pardău, Paul Anghel, Ion Lăncrănjan vor mai avea vreo șansă de a se mai regăsi în vreo listă. Eram, pe de altă parte, curios să văd cum vor fi situate romanele lui Radu Petrescu, George Bălăiță, Paul Georgescu, Costache Olăreanu și mai departe Gabriela Adameșteanu, Mircea Nedelciu, Norman Manea, Mihai Sin, Mircea Cărtărescu, Vasile Andru, Bedros Horasangian, Cristian Teodorescu, Maria-Luiza Cristescu, Radu Mareș.

Unele dintre numele enumerate mai sus nu apar deloc în listele celor care au răspuns la anchetă, ceea ce poate spune că așteptările mele erau doar parțial întemeiate. Să nu mai vorbesc de faptul că, pe lîngă Blecher, eu îi aveam în minte, ca posibili competitori, și pe H. Bonciu, Constantin Fântăneru, Mircea Gesticone și alți „minori” interbelici. Știam și faptul că un autor precum Gib Mihăescu nu va

putea fi selectat decît cu o singură carte, *Rusoaica*, dar nu mă așteptam ca el să fie situat atît de sus.

În ce-l privește pe Mateiu I. Caragiale, o spun deschis, cota lui finală a întrecut toate așteptările mele. Cît de roman e „romanul” *Craii de Curtea-Veche* e o întrebare pe care încă ne-o putem pune, în ciuda tuturor formelor de relativizare a epicului pe care le promovează astăzi conștiința postmodernă. Dincolo însă de romanescul incert al acestei cărți, a-l mai situa și pe primul loc în top mi se pare o formă de defetism a conștiinței noastre literare. Să mă explic.

Perspectiva dindărăt

Opțiunea pentru *Craii de Curtea-Veche* e în mod paradoxal o opțiune pentru componenta poetică, și nu pentru cea epică a prozei. Cred că în literatura noastră și în conștiința noastră critică s-a instalat încă de la începuturi – ca așteptare de performanță – un virus al excesului de sens de care nici astăzi nu ne face plăcere să ne vindecăm. Fascinația față de naturile genialoide și față de scriitura ezoterică, epatantă prin încifrare, universalism și erudiție ascunsă (vezi Eminescu, Blaga, Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu și mai de curînd... H.-R. Patapievici) ne caracterizează în egală măsură. De aceea nici nu prinde la noi critica pragmatică, tranșantă, ideologică și cu atît mai puțin scriitura albă, aflată la gradul zero al stilului. Românul e născut poet. Nu prozator și nu critic. Deschiderea noastră (mioritică?) spre mister, metaforă, simbol, metafizică, fatalism, combustie finală și neant prevalează ca tip de reacție atît în opțiunile mari, cît și în cele mici. În același timp, ne plac grotescul, scabrosul, demonicul, vulgaritatea (pe care de multe ori o confundăm cu vitalitatea), ratarea, degradarea, decăderea și decadența, construind post-factum cețoase mitologii ale trecutului, roși de complexul unei origini incerte, suspectate de o acută lipsă de nobilitate. *Craii de Curtea-Veche* este cu siguranță cel mai mare poem din toată proza românească, dar nu și cel mai mare roman, așa cum în proza rusă nu *Suflete moarte* de Gogol reprezintă modelul absolut al genului. Romanescul e totuși o

categorie estetică, ca și epopeicul în literatura tradițională. În acest sens, oricât de surprinzător ar părea, într-un roman ca *Adela* de Ibrăileanu întâlnim o mai mare cantitate de românesc decât în *Craii de Curtea-Veche*. Epicul în roman nu înseamnă neapărat povestire. El este o expresie a omenescului în imedierea lui existențială. Epicul e un rezultat al dezvoltării, și nu al învățării sensului. Poezia romanului poate fi cel mult una a construcției, și nu a stilului. Și așa mai departe. Pentru că acest defetism al conștiinței noastre literare despre care vorbeam mai sus se manifestă la fel de bine și în alte opțiuni: Sadoveanu cu *Creanga de aur* și *Zodia cancerului*, Bănulescu (*Cartea Milionarului*), Alexandru Vona (*Ferestrele zidite*), Mircea Eliade (*Noaptea de Sânziene*). Nici una din aceste cărți nu are nivel european și nu poate sta în nici un fel lângă romanele lui Flaubert, Dostoievski, Thomas Mann, Virginia Woolf, Kafka, Joyce, Hermann Hesse, Italo Svevo, Robert Musil, Giorgio Bassani și nici măcar lângă atât de invidiații și imitații la noi prozatori sud-americani (García Márquez în primul rând). Am evitat intenționat să includ în această listă numele unor prozatori postmoderni deja celebri în anii '70-'80 (ca Michel Tournier, Italo Calvino, Thomas Pynchon, J.-M.G. Le Clézio, Julio Cortázar, Arno Schmidt, Günter Grass, Heinrich Böll, Milan Kundera) la care ar trebui să-i raportăm pe Augustin Buzura, Nicolae Breban, Constantin Țoiu, Gabriela Adameșteanu...

Romanul modern nu mai este de mult o carte de istorie deschisă la o anume pagină și nici măcar un tratat sociogeografic despre cutare regiune sau localitate de pe glob. El nu poate fi nici monografia etnică a nu știu cărui cartier sau grup aristocratic și nici un rechizitoriu avocățesc cu voie de la procurorul general. A exagera din scrupul de realism componenta dialectală, localistă, ideologică a unui roman e de asemenea o cale sigură spre provincializare. Ca și poezia, romanul e un gen transnațional. Pitorescul și expresivitatea îl omoară, sfătoșenia auctorială îl sufocă, specificul național îl face intraductibil.

Perspectiva împreună cu

Iată de ce în lista opțiunilor mele se află cărți care nu sînt românești și romanești (demonstrative adică) cu orice preț. Prefer *Pădurea spînzuraților* oricărui alt roman al lui Rebreanu, în ciuda stilului pe alocuri revolut al cărții. Călinescu mi se pare o sinteză de Budai-Deleanu, Voltaire, Balzac, Urmuz și nu știu ce mare manierist italian din secolul al XVII-lea. Anton Holban vine cu o sinceritate analitică astăzi ușor prăfuită stilistic, dar e un autor extraordinar de adevărat, surprinzător de sofisticat pentru un mediu social care abia începea să se adapteze la psihologia orașului modern și a intimității de tip urban. Camil Petrescu, Blecher, Hortensia Papadat-Bengescu – simt încă o dată nevoia să le repet numele.

Cred că Mircea Horia Simionescu este un prozator inclasificabil, mai mare decît Borges. Recunosc faptul că nu-l citesc neapărat ca pe un romancier nici atunci cînd am în mîină cărțile sale prezentate la modul declarat ca romane. Pe Radu Petrescu îl studiez în continuare (de la felul în care pune punct propoziției la felul în care își construiește cărțile nu în pagină, ci în mintea cititorului, obligîndu-l la o lectură „telescopată”), fiind tot mai surprins să constat faptul că el este singurul prozator român care a învățat lecția romanescă a lui Flaubert și Joyce. Nu pot să nu-i admir pe George Bălăiță și Nicolae Breban pentru *Lumea în două zile* și *Bunavestire*, dar nu mai mult decît atît. Dintre cărțile lui D. Țepeneag (nu le-am citit chiar pe toate, pentru că de o vreme încoace nu mi le mai trimite!) nu pot să uit *Nunțile necesare*. *Viața la o margine de șosea* de Mihai Sin m-a făcut să mă gîndesc în urmă cu mulți ani la *Bitlanul* lui Bassani și la *Străinul* lui Camus. Îmi place Norman Manea cînd scrie apăsător cu negru în *Plicul negru*. Și îmi mai plac pasajele de excepțională oralitate din *Dimineața pierdută* de Gabriela Adameșteanu. Mi-e foarte clar că *Galeria cu viță sălbatică* e de departe cel mai important roman politic românesc de după *Istoria ieroglică* a lui Cantemir, deși îl voi reciti în continuare tot pentru excelența lui stilistică.

Cît despre prietenii și colegii mei de generație, nu am nici o îndoială că Mircea Nedelciu (*Tratament fabulatoriu* și *Femeia în roșu*, împreună cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș), Alexandru Vlad (*Frigul verii*), Vasile Andru (*Turnul*), Simona Popescu (*Exuvii*), Mircea Cărtărescu (*Travesti*), Bedros Horasangian (*Enciclopedia*

armenilor), Gheorghe Iova (*De cîți oameni e nevoie pentru sfîrșitul lumii*), Sorin Preda (*Parțial color*), Ștefan Agopian (*Tache de catifea*), Daniel Vighi (*Însemnare despre anii din urmă*), Adrian Oțoiu (*Coaja lucrurilor sau Dansînd cu Jupuita*), Stelian Tănase (*Corpuri de iluminat*), Cristian Teodorescu (*Tainele inimei*), Viorel Marineasa (*Litera albă*), Adina Kenereș (*Îngereasa cu pălărie verde*), Vasile Gogea (*Scene din viața lui Anselmus*) sînt autori de nivel european, care pot fi traduși oricînd cu folos și fără complexe în limbile de mare circulație.

Mai mult decît atît – și poate în momentul de față, cînd tranziția stîrpește pe zi ce trece în noi „duhul național” al profesionalismului literar, cu mult mai important –, ei toți sînt niște autori de la care se poate învăța care sînt posibilitățile actuale ale romanului în lumea postmodernă de acasă. Trecînd peste această ultimă înșiruire subiectivă, vreau să închei prin a spune că eu unul așa am și înțeles rostul anchetei și al clasamentului final din *Observator cultural*, ca pe o ocazie de a alcătui încă o dată lista acelor autori români din ultima sută de ani de la care se poate în continuare afla de ce romanul e un lucru foarte mare de care vor avea întotdeauna nevoie oamenii mici (adică oamenii obișnuiți, adică cititorii, cu alte cuvinte și cel care semnează aceste rînduri, un cititor mai sofisticat din categoria acelor care citesc pentru a scrie și scriu pentru a citi...).

(*Observator cultural*, nr. 54, 2001)

Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică

Nu avem încă astăzi la dispoziție un studiu al metamorfozelor prozei scurte românești de la Caragiale la Urmuz și mai departe, la autorii anilor '80-'90. De adăugat imediat că o astfel de cercetare, pentru a fi credibilă, ar trebui să fie inițiată dintr-o perspectivă marcat naratologică, situată cu curaj – chiar dacă asta poate părea paradoxal – dincolo de specificul speciilor epice tradiționale.

Pentru a înțelege ce s-a întâmplat cu proza noastră de la sfârșitul deceniului șapte al secolului trecut – când încep să debuteze membrii Școlii de la Tîrgoviște, dar și Vasile Andru (*Iutlanda posibilă* și *Arheologia dorințelor*), Dumitru Țepeneag (*Frig* și *Exerciții*), Al. Monciu-Sudinski (*Rebarbor*), Nicolae Krassovski (*Aplauze*) – pînă la Răzvan Petrescu, Simona Popescu, Ion Manolescu și Adrian Oțoiu, ar trebui să scoatem din discuție speciile consacrate ale discursului de mici dimensiuni – ca povestirea și nuvela – și să ne concentrăm atenția asupra fenomenelor de nonconformism narativ. De altfel, povestirea și nuvela nici nu prezintă o istorie prea complicată, dovadă destule studii și antologii existente la noi încă din ultimele decenii ale secolului trecut (vezi contribuțiile lui Ion Vlad, Mircea Zăciu, Cornel Regman, Mircea Iorgulescu și alții).

Mai complicată e problema acelor texte care contravin canoanelor prozei, deși ele aparțin acestui spațiu și continuă să prolifereze. Ele se situează, firește, la granița dintre genuri și specii, fapt sesizat în ultima vreme și de noile programe și manuale școlare pentru limba și literatura română, care le tratează ca atare într-un capitol separat. Prin acest gest, autorii de manuale încearcă

să contureze și să definească (dar asta în mult mai mică măsură) un spațiu pe care critica și, mai ales, teoria noastră literară nu l-au abordat întotdeauna cu seriozitatea meritată, potrivit unor concepte specifice. Studiile dedicate la noi experimentului literar sînt puține. Confuzia dintre experiment și postmodernism este frecventă.

Trăim în momentul de față o situație de acalmie a formelor literare. Excesele, căutările, experimentele în planul limbajului par să se fi consumat. E un moment propice examenului retroactiv. Acum devine posibilă o cercetare asupra prozei scurte ca formă liberă, deschisă căutărilor de noi structuri și decupaje în real, prin procedee de multe ori importate din alte spații decît epicul sau literatura. O întrebare care se va pune imediat e aceea dacă proza scurtă nu a devenit între timp o specie determinată, cu un statut al ei. Poate apărea aici chiar și prezumția că în literatura noastră proza scurtă era deja de multă vreme o specie cu un profil distinct, care însă pînă la resurecția optzecistă (Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Viorel Marineasa, Gheorghe Ene, Daniel Vighi și alții) a fost confundată cu alte specii.

Să dăm doar exemplul lui Caragiale ale cărui schițe nu sînt întotdeauna schițe și ale cărui „momente” alcătuiesc o formă narativă aparținîndu-i în exclusivitate. Dar își are astăzi specia numită proză scurtă, și care nu se confundă cu povestirea sau cu nuvela, niște caracteristici stabile? Aspiră acest tip de discurs la un statut întemeiat pe o sumă de stereotipii epice? Care e relația sa cu conceptul de „text”?

Războiul genurilor și speciilor literare cu literatura vie e cunoscut și va rămîne probabil perpetuu. Totul e ca acest război să nu fie eludat în dinamismul său de comodele pretenții taxonomice ale specialiștilor. Literatura merge înainte grație poftei combative și resurselor inepuizabile ale protagoniștilor acestui război, iar armistițiul (acceptarea tacită a coexistenței formelor vechi cu formele noi) nu înseamnă că acest război n-a existat sau că el nu poate fi oricînd reluat.

După cum s-a constatat de mult, canonul genurilor aduce implacabil cu sine, în orice literatură, estetizarea, încremenirea demersului creator în proiectul formal al unui tip de discurs dominant. Această menținere a pulsionilor scrisului în limitele

unui tipar dat, cu toate retușurile și adăugirile de rigoare, este – istoric vorbind – normală și necesară, pentru că ea reprezintă un principiu de echilibru, deopotrivă literar, cultural și individual. În fond, orice autor care respectă un gen sau o specie are un comportament clasic, e un inovator previzibil. În nuvela românească, drumul de la Negruzzi la Gib Mihăescu e spectaculos, deși acesta e un drum dinainte desenat. La fel, povestirea se metamorfozează conform propriului ei algoritm, de la legendele lui Neculce la Nicolae Velea.

Ce ne facem însă cu texte și astăzi inclasificabile ca *Iluzii pierdute*. Un *întîi amor* de Kogălniceanu, *Flora română* și *Negru pe alb* ale aceluiși Negruzzi, dar într-o ipostază nonnuvelistică, *Studie moldovană* de Alecu Russo, *Telegrame*, *Urgent* și *Moșii (tablă de materii)* de Caragiale sau cu „paginile bizare” ale lui Urmuz? Nu ar trebui oare să citim proza românească de mici dimensiuni urmărind punctele în care conștiința limbajului și simțul vieții imediate surclasează literatura și invenția se transformă în inovație? *Momentele* lui Caragiale reprezintă o formă narativă nouă, pastișele și parodiile lui Urmuz de asemenea. A spune despre volumul *Bucăți de noapte* al lui Bacovia că reprezintă un fel de proză lirică, spontană e prea puțin. Din perspectiva noțiunilor curente cu care operează critica, prozele lui Arghezi din volumul *Ce-ai cu mine, vîntule?* sînt inefabile, aproape imposibil de încadrat. Proza subiectivă a Hortensiei Papadat-Bengescu din *Femeia în fața oglinzii* poate fi astăzi mai exact explicată prin conceptul de text. Alte nenumărate exemple cu referire la ceea ce poate părea de mult clasat s-ar putea da.

La începutul anilor '80, odată cu apariția unei noi generații de prozatori, s-a bătut multă monedă pe ideea de proză scurtă, fără ca în cele din urmă dezbaterea critică să-și găsească o finalizare de natură teoretică. Achizițiile momentului respectiv n-au fost aproape deloc valorificate (cu excepția lui Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*, vol. I) în studiile de istorie literară apărute de atunci înapoi. Or, se știe că prezentul obligă de fiecare dată la regîndirea trecutului. Nu atît valorile prozei noastre ar trebui astăzi revizuite, cît modul de a gîndi acest spațiu (ceea ce ar oferi o nouă perspectivă și asupra criteriilor valorii). Noile programe și manuale școlare pentru limba și literatura română au

nevoie – ca lucrări superioare de referință (care să orienteze selecția textelor și structurarea viziunilor interpretative) – și de o morfologie a prozei scurte românești. Iată o temă de lucru pentru critica și istoria literară autohtonă de la acest început de secol...

(*Calende*, nr. 1-2-3-4, 2001)

După douăzeci de ani

În urmă cu vreo douăzeci de ani, vorbind despre cărțile colegilor săi de generație, Mircea Nedelciu constata că lentilele ochelarilor cu care e dotată critica noastră sînt de mult depășite și reduse la o funcție deformatoare, expresie a unor puncte focale asimetrice ce tulbură claritatea privirii în loc s-o întărească. După douăzeci de ani de la această observație, putem vedea cîtă dreptate avea pe atunci tînărul prozator, pentru că situația nu pare să se fi schimbat prea mult.

Critica noastră „de autoritate” merge înainte cu aceleași noțiuni și concepte prăfuite, practicînd un discurs bazat în bună măsură pe rezumat, parafrază, analogie și, de multe ori, considerații exterioare textului ca atare, fără a urmări cu adevărat articulațiile psiho-existențiale ale scrisului autorului avut în vedere, adică acele zone de urgență creatoare aflate în străfundurile valorilor ontologice ale oricărei literaturi.

În critica românească de azi, cînd nu ai de-a face cu limbajul rebarbativ al unei semiotici structurale de mult apuse, cînd nu te împotmolești într-un discurs oracular, pretențios obsedat de tot soiul de metafizici moderniste ce și-au pierdut de multă vreme motivația și sensul, ești întîmpinat de cronici, eseuri sau articole din care lipsesc noțiunile elementare ale postmodernității, de parcă, în ciuda metamorfozelor cîmpului literar, problema înnoirii limbajului și a instrumentelor de lucru nu ar privi în nici un fel actul critic. În urmă cu douăzeci de ani Mircea Nedelciu era convins că, pentru a discuta despre noile fenomene din proza și poezia zilei, e nevoie de... alte cuvinte și de alte mijloace de investigație, dar, înainte de toate, de schimbarea punctului de vedere asupra funcțiilor literaturii ca atare. Din păcate, acest nou

instrumentar analitic și interpretativ nu există nici acum, viziunea despre literatură a rămas în mare aceeași ca și acum trei-patru decenii și discuțiile care se poartă seamănă adesea – la nivel intergenerațional mai ales – cu un dialog între surzi.

Explicațiile nu sînt puține. Ele ar putea fi trecute oricînd în revistă. Să nu scăpăm din vedere faptul important că în anii '80 unii autori au simțit nevoia să înglobeze în textele lor elemente de poetică personală, comentarii privind raportul dintre limbaj și realitate, considerații asupra actului de a scrie, ceea ce a provocat în rîndul criticilor o anume iritare, o stare de perplexitate și frustrare nici astăzi consumate. La noi, suspiciunea în raport cu poetica postmodernă e mai veche decît pare. Criticii tineri ar trebui să privească această situație cu mai multă seriozitate, într-o exactă cunoștință de cauză, pentru că altfel lucrurile pot fi deformatе și simplificate într-un mod care ar face orice discuție nu doar inutilă, ci și improprie.

Achizițiile postmodernismului românesc se constituie deja într-o istorie a unor noi tipuri de poetică, străine atît de stricta reprezentare realistă (în proză), cît și de caracterul oracular, ceremonios, metaforizant al discursului (în poezie); aceste achiziții ar trebui studiate cu mai multă responsabilitate, făcînd efortul unei mai bune adecvări la substanța lor particulară. Toată lumea pare să fie azi de acord că în anii '60-'70 Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, A.E. Baconsky sau Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Dumitru Țepeneag, Radu Mareș promovau noi tipuri de discurs, aflate în răspăr cu literatura zilei, dar ar trebui să avem în vedere și faptul că acești autori se înscriau prin demersurile lor creatoare într-o nouă viziune despre literatură, cu totul diferită de viziunea modernistă și neomodernistă, devenită în anii '80, odată cu noul val al scriitorilor optzeciști, evidentă și imposibil de ignorat.

Nu vreau să mă opresc aici la istoricul impunerii scriitorilor din anii '80 ai secolului trecut pe scena literară românească. Deja s-a scris enorm despre asta și încă se mai scrie (acum cu o energie negativistă și cu izbucniri contestatare demne de alte cauze, ceva mai... actuale). Atunci cînd nu e vorba de o ignorare voită și de concentrarea spre modelele literare ale generației lui Nichita Stănescu și Nicolae Breban, resuscitate nu atît din rațiuni estetice,

cît, mai degrabă, de politică literară, subiectul generației '80 și al postmodernismului românesc pare să fi intrat pe mîna a tot soiul de inși suficienți și ranchiunoși (vezi, nu demult, Alex Ștefănescu în capitolul – publicat în *România literară* – dedicat lui Mircea Nedelciu în viitoarea, desueta, inutila, mult trîmbișata sa istorie a literaturii române), bătrîni și tineri, profesioniști de mîna a doua sau diletanți, care confundă spiritul analitic cu umorile personale și incapacitatea de a sesiza noutatea și schimbarea. „Textualismul” (cu excepția teoriilor de uz propriu ale dlui Marin Mincu – o struțocămilă literară aflată într-o continuă agitație sterilă de identificare în orice gest teoretic a primatului propriilor idei și de impunere a unor noi scriitori, predispuși la recunoștință și adulație, lipsiți unii dintre ei de cea mai elementară cultură literară) e o noțiune atît de prost asimilată (pescuită din aer, de fapt, de majoritatea criticilor noștri – printre ei mulți călinescieni care au uitat că idolul lor e autorul unor solide studii de estetica poeziei și teorie literară), încît s-a vulgarizat pînă la imposibilitatea de a mai opera cu ea. „Postmodernismul” e un alt termen pe care, dincolo de orice evidență, mulți „profesioniști ai lecturii” refuză să-l înțeleagă, fără a propune în loc un concept unificator pentru schimbările petrecute în literatura și arta românească din ultimele trei decenii.

Aș vrea însă să mă opresc în continuare asupra unui fenomen deosebit de interesant și în multe privințe grăitor pentru actuala stare de lucruri. Literatura anilor '80 a fost percepută încă de la început ca o literatură de gradul doi, născută din literatura predecesorilor, din cultura autorului, din spiritul său insurgent pus pe demolări și reconstrucții amuzante, semantic sterile, estetic ingenioase, inutile, dacă nu chiar periculoase prin ludicul lor extrem, la nivelul sensurilor mari, paradigmatic. E vorba, firește, de o literatură în care ironia, parodia, spiritul burlesc, amestecul de stiluri, dispariția granițelor dintre genurile literare, efasarea personajului, a subiectului sînt la ele acasă. Toate aceste trăsături identificate cu surle și tobe de critica momentului induc însă și o notă de superficialitate și neimplicare existențială în creație. E adevărat că postmodernismul aduce cu sine o dublă criză, cea a subiectului literar (fabula, scenariul epic) și cea a subiectului ontologic (emițătorul discursului), dar aceasta nu înseamnă că

soluțiile ieșirii din criză sînt numai de natură livrescă, culturală, textuală, „gramaticală”, așa cum rezultă din felul în care critica noastră a întâmpinat fenomenul. Autorii postmoderni nu sînt numai niște pastșori sau parodiști, ei nu-și reduc demersul scriitural doar la acțiuni de deconstrucție a unor mai vechi tipuri de discurs sau de resemnificare în regimul actualității a unor mituri, simboluri și teme preexistente. În scrierile autorilor români pe care i-am putea astăzi include sub cupola postmodernismului există și o foarte puternică componentă biografică. Ea e tot timpul prezentă nu doar la scriitorii afirmați în anii '80, ci și la Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Constantin Abăluță, Victor Felea, Radu Petrescu, Tudor Țopa, George Bălăiță, Radu Cosașu, Livius Ciocârlie și alții. De multe ori, în cărțile acestor autori componenta biografică nu mai e asimilată literar în aspectele sale exterioare, comune, ușor recognoscibile. Ea nu se mai confundă cu biografia civilă a autorului, ci se poate manifesta doar la nivel psihic și perceptiv, cînd nu chiar de-a dreptul corporal. În cazul scriitorilor postmoderni, literatura nu înseamnă doar limbaj, ci și corp.

Ei bine, asupra acestei dimensiuni somatice, învăluite în propria-i opacitate infralingvistică, dificil de analizat în semnificațiile ei existențiale, critica noastră s-a oprit prea puțin. Deși afirmația că un scriitor devine el însuși atunci cînd reușește să-și găsească propria voce și să se instaleze cu decizie în această diferență e rezultatul unei constatări elementare, explorarea acelor zone de existență care asigură personalizarea discursului unui autor sau al altuia e o operație critică ce încă se lasă așteptată, cel puțin în literatura noastră. Personal, cred că abia o astfel de cercetare ar fi în măsură să asigure distincția dintre temele exterioare, asumate la comandă sau pur și simplu mimetic, și cele interioare, prin care scriitorul depășește ideea că literatura e simplul rezultat al unei comenzi sociale, dovedind că abia interiorizarea unui subiect, placarea lui pe fondul psiho-senzorial particular al celui care scrie e în măsură să conducă la tensiune, contradicție, conflict cu ceea ce este dat, într-un cuvînt la scriitură.

Orice perioadă literară, orice moment creator e un conglomerat de scriituri, de viziuni personale care sfîrșesc mereu prin a deveni dominante. Cîmpul literar e însă întotdeauna inertial. El are nevoie de familiarizarea cu noile modele, de inserția lor mimetică în

actualitate și de o perioadă de stabilizare și stabilitate a noilor valori. Critica contribuie în mare măsură la asigurarea acestei inerții, mereu temătoare față de acele inițiative creatoare care aduc cu ele schimbarea și strică jocurile și ierarhiile, fapt care o poate face să rămână cu bună știință surdă și oarbă în raport cu fenomenele înnoitoare ale concretului literar.

Nu e obligatoriu ca aceste fenomene noi să se constituie într-o direcție bine conștientizată. Sesizarea unor noi teme ontologice și literare e o chestiune de intuiție a celui care scrie. Înnoirile aduse în literatura noastră de scriitorii mai înainte amintiți, extinse și aprofundate de optzeciști, sînt extrem de variate și de o mare mobilitate. Nu e vorba doar de noile retorici de natură metatextuală sau de operațiile de relativizare a unor subiecte grave și promovare a unei estetici a faptului mărunț, ci și de *somatografie*, de încercarea de a transforma corpul într-un teritoriu textual de sine stătător, salvîndu-l de vechea sa condiție decorativă din poetica realismului. În cele mai multe cazuri, corpul poate fi o limită a scrisului, dar și un stimulent al unor noi tipuri de scriitură, eliberînd creația de continua presiune a socialului și a retoricilor întemeiate pe verosimilitate. Cred că literatura română e în continuare prea obsedată de social și politic, de conținuturile și semnificațiile mari, cu valoare istorică. E o obsesie pe care o regăsim și în scrierile unor critici. Există însă și posibilitatea de a aborda cărțile dincolo de subiectele lor, în pura lor motivație psihică și existențială, urmărind de unde vine impulsul de a scrie al autorului, ce-l motivează, cît de autentic este el și cum este acest impuls disciplinat, administrat pînă la transformarea lui în operă. Dacă tot n-a făcut-o pînă acum, e poate momentul ca instituția lecturii și a receptării să-și permită și această „nevinovată” gratuitate critică...

(*Observator cultural*, nr. 139, 2002,
publicat cu titlul „Precizări contextuale”,
în cadrul rubricii „Pactul somatografic”^{*1})

^{*1} Gheorghe Crăciun a renunțat aici la primul paragraf din varianta publicată în *Observator cultural*. Iată cum suna începutul articolului apărut în revistă: „Cînd, în urmă cu cîteva săptămîni, am propus revistei *Observator cultural* ideea acestui serial, sedus probabil de

complexitatea subiectului, excitat de neobișnuitul aventurii care știam că mă așteaptă, am scris un text grăbit, criptic pe alocuri, în care prima mea grijă a fost să arăt nodurile de semnificație ale viitorului traseu. Poate că mai mult decît orice doream să fac perceptibilă această sintagmă, *pact somatografic*, pornind de la o mai veche intuiție a lui Mircea Nedelciu, expusă într-un comentariu din urmă cu vreo douăzeci de ani”. (n. ed. C.M.)

Romanul, comerțul și viteza

Conotația comercială a noțiunii de roman a crescut în ultimii ani. Fascinația față de acest gen dominant și devorator, de asemenea. Orice carte care a depășit o sută de pagini, indiferent de structura și consistența ei, poate fi botezată roman. Ceea ce unii tineri autori nu ezită să facă. Contextul literar îi încurajează. Cititorii nu prea par să agreeze produsele „feliate”. Ne aflăm în plină inflație, ca și în urmă cu un secol și jumătate, pe vremea romanului de mistere sau naiv și sentimental. Ca și atunci, acum se poartă în primul rînd traducerile. N-are importanță că ele „nu fac o literatură” (originală), au măcar meritul că o încurajează și îi stabilesc niște azimuturi: teme, subiecte, formule narative, atitudini. Dar și rețete. Unele de succes. Noii romancieri au devenit un fel de bucătari specialiști în combinarea semipreparatelelor de supermarket cu ingrediente de import, plus niscaiva ierburi autohtone. Sînt și romancieri de calibru care își văd în continuare de ale lor, războindu-se cu trecutul, cu propriul stil, cu frustrările acumulate în timp, cu publicul nerecunoscător (Nicolae Breban, Augustin Buzura, Fănuș Neagu), fără a reuși în vreun fel să-și sară peste umbră. Cu rare excepții (Cristian Teodorescu, *Îngerul de la benzinărie* sau Alexandru Vlad, *Viața mea în slujba statului*), autorii de proză scurtă par să fi dispărut cu totul. Nu înțeleg prea bine de ce, probabil că disfuncția aparține ofertei.

Cînd nu scriu roman, autorii de proză scriu jurnale de călătorie, confesiuni, memorii, egografii. Este adevărat că interesul general pentru nonfictiv a crescut în ultima vreme, în loc să scadă. În prim-plan nu se mai află însă literatura depozițională, ci un fel de scrieri dezvoltătoare, legate de trecutul comunist sau nu, lipsite de inhibiție și pudibonderie, ca niște repezi (dar și meticuloase,

depinde!) scene de striptease, în care lucrurilor li se spune pe nume cu un cinism ce nu poate părea decât firesc. Eul a devenit în sfârșit și în literatura română ceva demn de urât. Nu mai există secrete personale, intimitate, copilărie paradisiacă, dragoste curată. Realitatea exterioară e privită în culori tăioase, contrastante, uneori isterice, fără milă, fără stil, fără sentimentul că există lucruri sfinte ce ar putea fi cruțate. Publicistica se subiectivizează, la fel critica literară care pare să devină tot mai mult o chestiune de gust.

Dar să ne întoarcem la roman, la ultimele evenimente din acest spațiu. Ionuț Chiva debutează cu o narațiune simplă, care depășește cu puțin 80 de pagini și este luat imediat în brațe de unii critici. Alți tineri semnatari ai unor romane ceva mai groase (Dan Țăranu, Adrian Schiop) n-au același noroc. Matematicianul Constantin Virgil Negoită semnează un roman cu titlu de studiu teoretic (*Logica postmodernului*), redactat deliberat fără semne diacritice. T.O. Bobe transformă în roman o compunere școlară. Stelian Tănase își retipărește *Playback* într-o nouă ediție. Revin pe piață cu vechi titluri de succes Ștefan Agopian, Gabriela Adameșteanu și Simona Popescu (*Tache de catifea*, *Dimineață pierdută* și *Exuvii*). Poetul Andrei Bodiș debutează ca romancier cu *Bulevardul eroilor*. Dumitru Țepeneag pare mai prolific decât oricând și se îndepărtează de spațiul onirismului. Criticii și eseistii scriu și ei proză (adică nu întotdeauna romane): Ion Vianu, Mihai Zamfir, Toma Pavel, Matei Călinescu, Florin Manolescu, Alexandru George. E adevărat că unii dintre aceștia recidivează și nu sînt lipsiți de impact.

Cele mai active și interesante mi se par însă prozatoarele, indiferent de generație și palmares, unele debutante: Gabriela Adameșteanu, Nora Iuga, Cecilia Ștefănescu, Alina Nelega, Simona Popescu, Gabriela Melinescu, Sonia Larian, Claudia Golea, Adriana Bittel, Ioana Bradea, Ștefania Mihalache, Adriana Bărbat, Ioana Baetica. Aproape toate scriu roman. Componenta subiectivă a scrisului lor este esențială. Asistăm la o frumoasă ofensivă a corporalului și a eroticului. Nu lipsesc șarjele pansexualiste. Cred că putem vorbi despre o nouă subiectivitate feminină. Dezinhibată, agresivă, impudică, exotică, impetuoasă. Autoficțiunea e la ea acasă mai ales în această proză scrisă de femei, care, cu înălțimile

și scăderile ei, ne arată că literatura s-a întors fără farafastîcuri la realitate, eu, autenticitate, curajul de a spune.

Proza tinerilor autori e nu mai puțin racordată la temele zilei, imediate și agresive. O discuție posibilă ar fi aceea despre profesionalismul scriiturii, profunzimea actelor de explorare și durabilitatea construcției narative. Repudierea oricărei premeditări a actului de a scrie sare în ochi de peste tot. Proza generației '60 nu mai interesează deloc. Proza generației '80 e pusă la zid. Tehnica scrisului pare să stîrnească dezgustul. Temele sînt un rezultat spontan al derulării discursului. Există o anume plăcere de a coborî în această *dirty reality* a momentului românesc de acum. Mizerabilismul, cochetăria cu pornografia, suspendarea moralei, *je m'en fîche*-ismul, nihilismul, hedonismul larvar, fascinația față de inform, aleatoriul entropic, seducția față de condiția picarescă a existenței, plăcerea gesticulației rap sau hip-hop sînt omnivizibile. În proza feminină nu mai puțin. Nu se poate nega nici un pronunțat mimetism stilistic și de atitudine în raport cu unii autori americani de factură beat (Kerouac, Burroughs), dar și față de Salinger, Nabokov, Houellebecq.

Și ce e rău în asta, ar putea întreba cineva? Iar întrebarea e întemeiată. Lumea de astăzi aduce în prim-plan teme și experiențe (nu știu cît de noi) care se cer consumate. Decantările se vor petrece în timp. Important e acest proces de dezideologizare a prozei românești, care aruncă în ridicol orice încercare de a face din roman aceeași construcție din beton armat cu o compoziție îmbunătățită. Mesajul nu prea mai interesează, nu se mai cheltuiește energie pentru a-i da un target de mare greutate. Dezabuzarea poate fi și ea un mesaj. Prezența realului în roman nu mai înseamnă reprezentare. Realismul murdar nu e o nouă formă de realism, ci efectul unei situări deliberate în distorsiune și marginalitate, indiferent de consecințe. Prozatorul nu mai interpretează, nu mai are nimic de apărut, nu mai este profitorul unei libertăți de creație instituite de puteri exterioare lui. El se simte bine dacă reușește să se izoleze în micul său autism trepidant și să acrediteze gustul de viață al celor de-o seamă cu el. Vremea schimbării pare să fi venit cu adevărat. Chit că s-ar putea să ne aștepte mari dezamăgiri. Consumismul literar poate deveni cît de curînd un mod de a fi. El merge mîna în mîna cu

televiziunea, internetul, discoteca, supermarketul, localurile Pizza Hut și cafenelele de benzinărie. Ca să nu mai vorbim de noua religie a marketingului de produs, la care nimeni și nimic nu pare să reziste, nici măcar valoarea literară. Recent, pe piața literară a apărut un nou prozator, Dan Chișu, promovat cu surle și trâmbițe. Pe cînd un roman de Cătălin Botezatu, Dan Negru sau Mihaela Rădulescu?

Personal, această cădere în superficialitățile obscene ale realității și în capcana mediaticului nici nu mă surprinde, nici nu mă sperie. E normal ca fiecare să încerce, e normal să visezi să faci bani din literatură, e normal să nu ai răbdare, mai ales cînd ești tînăr. Simptomatic mi se pare însă faptul că nou-veniții par să lovească la întîmplare în stînga și-n dreapta în căutarea unui nou tip de scriitură. Pînă și ei au înțeles că în literatură lucrurile sînt mai complicate decît par. Căutarea pămîntului tare de sub picioare e instinctivă și euforică. Îi lipsesc însă miza, puterea, curajul investițiilor capitale. Spiritul anarhic nu e o garanție de durabilitate a scrisului. Ca și noii poeți (pe care Marin Mincu se zbate inutil să-i reunească într-o parohie milenaristă), nici noii prozatori nu au conștiința că ar aparține unei „generații de creație”. Pînă acolo e cale lungă. Condițiile sînt altele decît în urmă cu două-trei decenii, cînd solidaritatea și credința în funcțiile subversive ale scriiturii puteau fi instituite ca valori modelatoare de grup. În acest sens, fracturismul mi se pare un simulacru. Simpla fluturare a steagului iconoclastiei literare nu are cum să declanșeze energiile spiritului novator. Ceea ce lipsește din mai toate aceste poziționări ofensive e răbdarea de a căuta și a descoperi. Or, explorările au nevoie de o anume pregătire metodică. Am senzația că romanul de azi, cel scris de tinerii autori, nu-și găsește vitezele optime. Și nici confortul psihic al intrării pe autostradă. Prea multe motoare ambreiate și turate, dar prea puține angajări în trasee de cursă lungă...

(Familia, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 2004)

Diseminarea corporală a ideii

Într-un eseu intitulat „Viața și ideea despre viață în literatură”, publicat în paginile *Observatorului cultural* (și conceput ca o replică la o anterioară intervenție a Monicăi Spiridon), Daniel Vighi pune problema felului în care ideea și comentariul eseistic se poziționează în raport cu spațiul epicului. În literatura noastră, cea scrisă din 1960 încoace, ar exista – potrivit opiniei autorului – două moduri diferite de a trata această relație. Pe de o parte poate fi detectată o viziune tradițională, ilustrată de Marin Preda, Alexandru Ivasiuc și Nicolae Breban, pe de alta se poate vorbi de o modalitate cu totul diferită, modernă probabil (autorul eseului nu precizează), prezentă în scrisul lui Radu Petrescu și Livius Ciocârlie.

În primul caz, reflecția este exterioară epicului ca atare și conduce de cele mai multe ori la situații artificiale: fluxul narativ e întrerupt pentru a face loc unor comentarii ideatice (privind istoria, destinul, relația victimă-călău etc.) ce au rolul de a „înnobila” statutul autorului și al personajelor sale. În realitate, aceste comentarii sînt cel mai adesea cu mult peste anvergura intelectuală a actanților antrenați în joc și ele nu fac altceva decît să dea o falsă impresie despre natura umană, mai ales în cazul romanelor cu activiști și „eroi” contemporani, a căror excepționalitate e pur și simplu o proiecție din afară pe un material dat (și aprioric limitat) a celui care scrie.

Celălalt mod de a trata relația dintre proză și reflecția culturală presupune două variante diferite de manifestare: epicizarea ideii și diseminarea ideii. Prin epicizare, ideea devine ea însăși un fel de personaj, un nucleu generator de fapte narrative. În literatura străină, așa se întîmplă în romane ca *Don Quijote*, *Bouvard și*

Pécuchet, *Moby Dick*, unde ideea dobândește concretețea și carnalitatea vieții. La noi, o astfel de situație pare să existe în *Pădurea spînzuraților* de Rebreanu. Diseminarea ideii în text (care e altceva decît autoreflexivitatea scriiturii) pune în discuție funcția ei coagulantă, obsesivă, remanentă, ca în proza lui Kafka, Proust, Thomas Mann (*Muntele vrăjit*), Joyce sau Faulkner. În literatura noastră, Daniel Vighi distinge doi exponenți: Radu Petrescu (la care „epicul vieții este amalgamat cu epicul unei existențe reflexiv-culturale care o completează și îi oferă suport și motivație”) și Livius Ciocârlie (care propune o perspectivă și mai radicală, prin care „viața se topește aproape indistinct într-un fundal reflexiv în care domină mecanica oarecare a banalității cotidiene”).

În sfîrșit, în ultima parte a eseului său, autorul timișorean aduce în discuție – pe urmele unei expoziții din urmă cu mai mulți ani de la Centrul Pompidou din Paris (*Fémininmasculin. Le sexe de l'art*) – posibilitatea de a asocia arta, concretă și senzorială în esența ei, cu feminitatea, iar reflecția culturală (abstractă și supusă determinismului cenzurativ-reductiv) cu masculinitatea. Ar fi vorba de o polarizare erotică tensionată, detectabilă și în cîmp religios, în *Vechiul* și *Noul Testament* sau în ideologia protestantă. Această polarizare ar putea conduce, prin schimbarea convenției de lectură – citind un tratat hermeneutic ca pe un roman și invers – la o feminizare a metatextului și la o masculinizare a textului. În fiecare dintre cele două demersuri ar exista un mare avantaj: istoricul și filozoful ar scăpa de limbajul de lemn, iar scriitorul ar fi scutit de acel „proletcultism latent” care îl face să creadă că talentul și „intensitatea” trăirii pot ține loc de cultură.

Dincolo de aceste foarte interesante idei ale eseistului Daniel Vighi, nu trebuie însă să-l scăpăm din vedere pe prozator. Distincțiile și comentariile sale rezumate mai sus nu pot fi inocente și lipsite de o componentă *pro domo*. Prozatorul Daniel Vighi își găsește și el un loc în acest sistem, fiind fără doar și poate (mai ales prin ultimele sale cărți, *Apocalipsa 9* și *Insula de vară*) un adept al diseminării ideii în pasta epică. De altfel, aceasta și este modalitatea asupra căreia atenția sa se concentrează cu precădere în eseu amintit. Păcat doar de zgîrcenia exemplurilor, pentru că, după părerea mea, în categoria în discuție se înscriu o mulțime de alte nume, unele dintre ele examinate deja – cu toate că dintr-o altă

perspectivă – în această rubrică*1: Simona Popescu, Mircea Horia Simionescu, Radu Cosașu, Gheorghe Iova, Mircea Nedelciu, Tudor Țopa, Vasile Andru, Norman Manea și alții. Sigur că în „Pactul somatografic” examenul meu a fost și este orientat de cu totul alte scopuri – explicate pînă acum în două-trei intervenții teoretice –, dar coincidența deloc întîmplătoare dintre acțiunea de căutare-definire a corporalității și diseminarea ideii în text mi se pare demnă de toată atenția.

Cred că ne aflăm în fața unui fapt simptomatic, care subînțelege un mod nou (deși nu exclusiv actual) de a gîndi și practica literatura. Chestiunea determinării unei alte transcendente – opusă celei tradiționale – a actului de a scrie e și ea prezentă aici. De aceea mă simt obligat să fac constatarea că, deși observațiile lui Daniel Vighi sînt inteligente, corecte și nuanțate, le lipsește finalizarea, interpretarea teleologică. Să admitem că lucrurile ar sta chiar așa, ca în clasificarea de care am luat cunoștință, dar ce îndreptățește o astfel de configurare, ce o explică? Răspunsurile sînt probabil numeroase și condiționate de perspectiva de analiză aleasă. În ce mă privește, voi încerca în continuare să propun un punct de vedere care, pe lîngă raportul idee-discurs, să integreze și problema corpului și a corporalității, a datelor somatografice ale epicului.

O constatare importantă e aceea că prozatorii din prima categorie, cei care promovează ideea ca pe un element exterior textului, sînt obsedați în demersurile lor de suprastructurile sociale, culturale și politice ale lumii exterioare. Scopul lor e acela de a pune în ecuație forțe umane care să sugereze în final o metafizică a puterii, fie în sens politic, fie în sens moral și antropologic. Dată fiind această miză, e aproape normal ca textul epic să devină un construct ideologizat, organizat pe etaje, care să nu contravină prea mult aceluși principiu al verosimilității menit să garanteze iluzia de realitate. Cadrul fizic al acțiunii e astfel asigurat de descrieri de locuri, locuințe, vestimentații, fizionomii lipsite de o semnificație în sine, de multe ori nici măcar subsumate unui principiu simbolic. Ele aparțin unui rețetar de elemente din sfera concretului vieții, tot așa cum sentimentele, senzațiile, percepțiile, stările personajelor fac parte dintr-o listă de ingrediente ce au rolul să dea formă unei anumite emblematici a umanului. Nici

dialogurile nu au o valoare sau o „frumusețe” în sine. Ele nu exprimă viața în monotonia și arbitraritatea ei, ci doar marchează traseul, cu noi aparențe de concretețe, prin care se desfășoară ideile, reflecțiile exterioare ale autorului preocupat, cum am spus deja, de devoalarea mecanismelor lumii sociale și a raporturilor de putere. Noțiunea de construct e cât se poate de potrivită pentru această manieră de tratare a epicului, acesta fiind și motivul pentru care nu putem vorbi în cazul cărților din această categorie despre o scriitură, despre o asumare intimă a scrisului cu toate elementele sale psiho-ontologice fundamentale.

Trecînd acum la autorii pentru care ideea e importantă numai în măsura în care ea se topește în text și face corp comun cu acesta, vom descoperi repede că lucrurile sînt mai complicate decît în reducția operată de Daniel Vighi. Părerea mea e că un autor din această categorie se caracterizează în primul rînd nu prin transformarea ideii exterioare în materie epică interiorizată textului, ci prin scopul diferit al demersului său. De aici derivă totul, din căutarea unei alte transcendențe textuale decît aceea a prozei realiste. Problema esențială care se pune aici e motivația ontologică a scrisului. Ca să rămîn doar la autorii români considerați de Daniel Vighi ilustrativi pentru acest demers, trebuie spus că ar fi prea puțin să luăm în considerare doar capacitatea lor de „a trăi ideile” (amestecul de epic și reflecție culturală) relevată de jurnale. Romanele lui Radu Petrescu și Livius Ciocârlie (acordînd acest statut, chiar dacă discutabil, volumelor *Un Burgtheater provincial* și *Clopotul scufundat*) sînt exemplare pentru modul în care un autor știe să-și urmeze propria voce și să-și definească pas cu pas identitatea în același timp cu desfășurarea unei materii epice obiective supuse unei permanente, nu întotdeauna și evidente, reflecții. Sigur că un astfel de demers nu e posibil decît în cazul scriitorilor trecuți printr-o imensă baie de cultură, însă nu de aici vine puterea de seducție a scriiturii lor. Pe ei nu-i obsedează realul, ci fantasmatica ideilor, proiecția lor culturală. Ei caută o metafizică interioară textului, a lumii textului mai exact, lipsită de scopuri ilustrative, în acord cu propria lor natură de creatori. Situați la antipozii valorilor ontologice, cei doi autori se înscriu într-o rețea de coincidențe ale contrariilor. Radu Petrescu urmărește să exprime prin unele personaje ale sale „omul

cosmic” sau „omul divin”, în timp ce Livius Ciocârlie desfiinde consistența lumii materiale în favoarea deriziunii, a „vidului” și a morții. Literatura acestor prozatori nu are nevoie de rețete și ingrediente epice, pentru că nu crearea aparențelor vieții prin text reține interesul scrisului lor. Concretețea, pregnanța, carnalitatea materialului narativ sînt date ale existenței privity implacabil din interiorul demersului scriitural, fără efortul de a provoca iluzii realiste. Aici se află garanția de autenticitate a acestei literaturi în care ideile se nasc din materia narativ-descriptivă, și nu se topesc în ea ca niște elemente venite din exterior.

Mergînd acum și mai departe cu observațiile mele, aș spune că, de fapt, pentru această categorie de autori care refuză constructul realist, ideile sînt expresia ineluctabilă a corporalității. Pactul somatografic este un pact al căutării de sine, care presupune, de la un autor la altul, grade diferite de sublimare a materiei în spirit. Or, nimic nu există în spirit fără să se fi aflat mai înainte în simțuri. Acest prim stadiu de luare în posesie a sinelui și a lumii e obligatoriu. Senzația condiționează estetica, fapt ce se poate demonstra inclusiv etimologic. Unii autori vîd în corporal perisabilitatea și fac totul pentru a o depăși, nu înainte totuși de a-i străbate formele și stratificările. Alții acordă corpului dreptul la o metafizică întemeiată pe bucurie și plăcere, iar asta li se pare de ajuns. Sînt autori pentru care limbajul și corporalitatea sînt spații incompatibile și care, prin scrisul lor reflexiv, explorează tocmai aceste forme de excludere. În alte cazuri somaticul devine o sursă inepuizabilă de energie verbală, chiar dacă autorul nu urmărește în scrisul său fantasma corpului. Dacă multe romane construite potrivit poeziei realiste par niște mecanisme greoaie care macină în gol, proza rezultată din urmărirea unor fantasmе ale scriiturii e mai plină de viață pentru că e imprevizibilă. Nu știu dacă mai e nevoie să fac precizarea că aceste fantasmе, conturate deopotrivă prin epic și prin idee, pot aparține în egală măsură textului și vieții.

Cred că în acest sens caracterizarea pe care Daniel Vighi o face scrierilor lui Livius Ciocârlie poate fi extinsă asupra tuturor prozatorilor din categoria pe care el o reprezintă. Există într-adevăr – ca o trăsătură a lumii moderne și postmoderne deopotrivă – și acest nou tip de prozator care „te invită la un soi de arheologie a căutării omului și umanității sale și nu-ți oferă, voit,

decît perspective, idei, reflecții care îl apără de viață, tot așa cum drogul îl apără pe cel care îl prizează de orice altceva decît propria sa fascinație autoîntreținută în insuficiența ei iluzorie”...

Ce ar mai fi de adăugat? Nostalgia constructului realist resimțită astăzi de mulți cititori și chiar și de unii critici (într-o carte recentă Eugen Negrici, de pildă, consideră că prozatorii generației '80 se fac vinovați, prin modul lor de a scrie, de stoparea procesului de dezvoltare firească a literaturii române, care numără astfel prea puține realizări canonice) e o expresie a inaderenței la dramatismul discret, și astfel cu atît mai autentic, al scriiturii care refuză adevărul exterior pentru a-și afirma propria fantasmă subiectivă. Proza care diseminează ideea în pasta epică e o invitație la disconfort, pentru că adevărurile ei zdruncină prejudecăți, produc neliniște și derută, destabilizează obișnuințe, inclusiv intelectuale și estetice, și obligă în nu puține cazuri la o schimbare a sistemelor de lectură, indiferent dacă în jocul lecturii se află viața sau textul.

(*Observator cultural*, nr. 152, 2003)

*1 Este vorba despre rubrica „Pactul somatografic”, susținută de Gheorghe Crăciun în revista *Observator cultural*, în perioada 10 septembrie 2002 – 4 februarie 2003, în cadrul căreia au apărut douăsprezece episoade, inclusiv textul de față. Interesant de remarcat că, în sumarul acestui volum, autorul nu o mai include printre textele reunite sub titulatura rubricii din revistă. În „Lista de lucrări” alcătuită în 2006, autorul a trecut acest text în categoria studiilor și articolelor de „teorie literară” publicate în periodice, și nu în seria articolelor apărute în rubrica din *Observator cultural*. De altfel, precizarea din finalul textului, cu privire la data și locul apariției, nu conține nici o referire la „Pactul somatografic”, deși în interiorul textului referirile sînt explicite. (n. ed. C.M.)

Ofensiva scriiturii feminine

Din nou despre relația dintre eros și literatură. Faptul că problema e pusă în discuție acum, în 2004, după consumarea unui an literar cu o ofertă narativă deosebit de bogată, mi se pare cum nu se poate mai potrivit. Inițiativa revistei *Dilema* nu reprezintă însă o premieră. Astfel de discuții au mai avut loc în ultimii cinci-șase ani și ele n-au făcut decît să exprime o stare de fapt: în literatura noastră tema erotică revine în forță, în forme simptomatice, spectaculoase, mai mult decît atractive, nu o dată provocatoare. Această revenire marchează o metamorfoză a mentalului nostru sociomoral, este semnul unei dezinhibiții generalizate în raport cu unele teme fierbinți ale vieții private și, implicit, ale literaturii.

Indiferent de autor, în proza de astăzi erosul a încetat să mai fie o entitate în stare pură. După decenii întregi de cenzură și autocenzură, tema și-a dezvăluit brusc și la noi toată rețeaua de implicații, condiționări, resorturi subterane, prelungiri rizomatice. Prinsă într-o bogată plasă de virtualități cu deschideri spre erotism, sex, pornografie, tema și-a pierdut idealitatea și, în mod paradoxal, s-a umanizat. E, cu alte cuvinte, mai aproape de omul real și de presupusa lui autenticitate cotidiană. Nimeni nu mai poate scrie astăzi despre iubire prefăcîndu-se că n-a auzit de sex-shopuri, banalizatele deja linii erotice, pornografia în direct pe internet, tehnicile tantrice ale amorului fizic etc. În același timp, nici un scriitor adevărat nu poate scrie doar despre aceste lucruri decît cu riscul de a rămîne un prizonier al literaturii comerciale și periferice. Constatînd „umanizarea” temei, am avut însă în vedere și faptul că ea începe să ni se impună cu toată densitatea ei problematică, pe orizontala unor subiecte și motive dintre cele mai

diverse, echipotente, egale ierarhic, trecînd peste vechi tabuuri, complexe morale și chiar și peste o reală insuficiență și elementaritate a limbajului narativ de gen.

Cred că acesta e punctul în care proza românească a ultimilor ani – și cu precădere cărțile de proză ale lui 2004 – suscită observații deosebit de interesante. Cea mai la îndemînă e aceea că, de o vreme încoace, erosul încetează să mai fie o temă tratată falocratic și preponderent din perspectivă masculină. Lumea autorilor s-a diversificat spectaculos prin apariția unor prozatoare tinere (Cecilia Ștefănescu, Alina Nelega, Ioana Bradea, Felicia Mihali, Ioana Baetica, Ștefania Mihalache, Claudia Golea, Adriana Bărbat, Veronica A. Cara, Ina Crudu) și mai puțin tinere (unele dintre acestea fiind la origine poete, ca Nora Iuga, Simona Popescu, Gabriela Melinescu și, de ce nu, Herta Müller, a cărei substanță narativă e românească, în ciuda limbii în care scrie) care, prin problematica și mărcile stilistice ale scrisului lor, ne obligă să avem în vedere și o paradigmă a scriiturii feminine.

Ce se întîmplă de fapt? Părerea mea e că această ofensivă a femininului (atît ca semnătură de autor, cît și ca preocupare tematică) e nu doar firească și de dorit, ci și salutară. Ea oferă șansa unei redimensionări a spațiului epic autohton, prin aportul unui tip de sensibilitate multă vreme ocultat de tradiționalul caracter discriminatoriu al relațiilor dintre sexe. Încercarea de a suspenda raportul de prevalență al masculinului asupra femininului a mai existat la noi în perioada dintre cele două războaie mondiale (Ticu Archip, Anișoara Odeanu, Lucia Demetrius ș.a.), dar atunci în forme timide, ezitante, cenzurate de pudoare. Acum se întîmplă altceva. Adevărata temă nu mai e feminitatea și iubirea ca problemă psiho-morală, ci erosul feminin privit în formele sale intime, dezidealizate, concrete, impudice, cîteodată scandaloase. N-aș lega în nici un fel această nouă stare de lucruri de ideologiile feministe astăzi la modă. Lucrurile stau taman pe dos. Prozatoarele par preocupate de ieșirea din ideologie în mai mare măsură decît bărbații. Țin minte, de pildă, că, încă în vechiul regim comunist, într-o memorabilă intervenție teoretică, Maria-Luiza Cristescu acuza romanul românesc de o intolerabilă ideologizare a materiei epice. Faptul că această deosebit de interesantă prozatoare, dispărută dintre noi mult prea devreme,

avea dreptate se poate vedea astăzi fără nici o dificultate. Tocmai aceste construcții impunătoare, uniforme, placide, de o consistență monolitică, bazate pe mecanisme conceptuale, politice sau nu, nu mai interesează astăzi pe nimeni.

Ce interesează atunci? Aș spune că intermitentul, aleatoriul, absența formelor preconstituite, ceea ce este spontan și neierarhizat, tot ceea ce contrazice ideea de sistem. Tendința cvasigenerală a scriiturii feminine autohtone pare a fi aceea a regăsirii unor spații informale ale sensibilității aduse anterior la lumină de suprarealismul și existențialismul european, dar și de unii autenticiști români ca Max Blecher, Constantin Fântâneru și Gib Mihaescu sau de explorările Hortensiei Papadat-Bengescu în zona patologicului și a somaticului. Sigur că nu e nevoie ca aceste repere să fie și conștientizate. E vorba aici de niște tropisme reiterate mai degrabă la modul inocent. Apoi e de observat și că tendința evidențiată mai sus se înscrie între niște coordonate specifice. Erosul devine o cheie interpretativă nu doar a actelor umane în general, ci și a genului anatomo-fiziologic, a diferențelor sexuale și afective, a modurilor diferite de exercitare a funcțiilor intelectului. Acum mai mult decât oricând femeile vor să se cunoască și, în același timp, să testeze în ce măsură gnoseologicul însuși poartă amprente masculine sau feminine.

Vreau să precizez imediat că observațiile mele nu iau deloc în considerație valoarea estetică a cărților la care mă gândesc pentru a face aceste generalizări. Mă interesează fenomenul în sine, și asta cu atât mai mult cu cât dezbaterea noastră publică nu i-a acordat pînă acum atenția cuvenită. Nu cred că avem dreptul să privim dezinhibițiile prezente la tot pasul în proza noastră feminină nici cu condescendență, nici cu iritare. Această lume cu susul în jos e tocmai lumea postmodernă în care trăim. De aceea, și o prea mare exigență estetică în raport cu volumele unor autoare ca Ioana Bradea, Claudia Golea, Adriana Bărbat, Ioana Baetica ar putea fi suspectată de fariseism machist. Și asta cu atât mai mult cu cât este evident că autoarele nu încearcă deloc să-i copieze pe autori, ci că ele pun pe tapet propria lor problemă a ființei profunde, cu toate convulsiile, frustrările, fantezmele și aspirațiile ei.

Încă două-trei observații mi se par în continuare necesare.

Marca subiectivă este un element esențial al scrisului tinerelor autoare. Cărțile lor sînt mai aproape de jurnal și autoficțiune decît de ficțiune. Neîncrederea în poezie ca spațiu propriu exprimării sensibilului nu e substituită de încrederea în imaginar, ci de voința explorării eului fizic. Această nouă orientare e în măsură să explice impetuoșitatea, nonșalanța, agresivitatea stilistică a unor cărți ca *Fișă de înregistrare*, *Băgău*, *Talk-show*, *Vară în Siam*. Pe de altă parte, scriitura feminină promovează și o poetică a corporalului și a vîrstelor mult mai discretă și mai asumată individual decît aceea din cărțile bărbaților. Cu puține excepții (printre care Ștefan Agopian, Alexandru Vlad și Mircea Cărtărescu), aici eul carnal apare în forme mai degrabă exterioare, triumfaliste sau resemnate, conotate, după caz, de principiul forței sau al precarității fizice, cu slabă acoperire senzitivă și cerebralizate în exces. S-a spus deja că postmodernismul se constituie într-un model cultural de tip feminin, și aceasta pentru că el e descentrat, relativizant, plurigeneric, matern ca atitudine (inclusiv prin patosul său recuperator), favorabil afirmării entităților minoritare, de orice natură ar fi acestea. Prin urmare, postmodernismul e nonmasculin și nonraționalist. Încercînd să găsească un termen care să marcheze ieșirea de sub autarhia intelectului, Linda Hutcheon propunea conceptul de „dedoxificare”. Complementar, ar trebui să vorbim și despre procesul invers, de „resomatizare” a discursului literar. Din acest punct de vedere, scriitoarele sînt în avangardă prin cărțile semnate de Simona Popescu (*Exuvii*), Nora Iuga (*Sexagenara și tînărul*, *Lebăda cu două intrări*), Cecilia Ștefănescu (*Legături bolnăvicioase*), Alina Nelega (*ultim@vrăjitoare*) ș.a. Interesul pentru aspectele somatice ale scrisului se face însă simțit în proza românească încă de la Sonia Larian, în urmă cu mai bine de două decenii, prin *Bietele corpuri*, carte „recuperată” de curînd printr-o a doua ediție. N-ar trebui să scăpăm din vedere nici un anume tip de eseistică feminină, de o adîncă senzitivitate, cu deschideri spre proză, în cazul unor autoare ca Diana Adamek, Irina Petraș, Magda Cărneci sau Aurelia Mocanu.

În sfîrșit, ar mai fi poate de spus că scriitura feminină și tema erotică par să se constituie deja în niște garanții că literatura se întoarce la ontologic și existențial, încercînd să surmonteze falia

care separă spațiul public de spațiul privat și punînd în contact persoana cu ființa. Ideologicul însuși poate fi atacat printr-o scriitură dezideologizată, poziționată pe componenta sensibilă. La acest nivel, exemplele românești sînt foarte puține. Cred însă că o autoare redutabilă, de la care toată proza românească marcată de culpa comunismului are multe de învățat, e Herta Müller. N-am citit decît un fragment publicat în *Lettre internationale* din *Regele se-nclină și ucide*, ultimul ei volum tradus în românește, dar și acesta mi-a fost de ajuns pentru a înțelege încă o dată că în proză, ca și în viață, totul trece prin trup. Simțurile sînt mai creditabile decît sensurile (prin definiție prestabilite), morala corpului e mult mai aproape de adevăr decît morala minții, persoana socială e doar un reflex extern desprins din persoana intimă, iată ce ne învață proza acestei autoare plecate definitiv din România, dar purtînd ca pe o povară insurmontabilă în sîngele propriului scris toate trăsăturile maligne și benigne ale acestui spațiu. Ceva din acest mod de a gîndi am întîlnit în romanul de debut al Ștefaniei Mihalache, *Est-falia*, care încearcă să exploreze, chiar dacă doar în forma unor prime tatonări, relația dintre eros, originea etnică și apartenența cultural-geografică. Erosul, sexul și exotismul sînt puse în ecuație de cărțile Claudiei Golea.

Nu vreau însă să intru în amănunte și nu cred că am deocamdată ceva serios de spus despre prezența pornografiei în literatura română de azi. Nici nu e cazul, după modesta-mi părere. Literaturii noastre îi lipsește o tradiție a literaturii erotice, dovadă fie și numai precauția idealizantă cu care e tratat de-a lungul timpului erosul cu perdea. Cît despre cel fără perdea, aici ne aflăm abia în stadiul deprinderii primelor litere ale alfabetului. N-am nici un motiv să pledez pentru o astfel de orientare, mai ales că eu însumi sînt un prozator destul de pudic și exigent cu limitele erosului. Nu pot însă să-mi rețin constatarea că o literatură indiferentă la sexualitate și erotism n-are cum să iasă din provincialism și sărăcie epică. Să fim, prin urmare, optimiști!

(*Dilema*, 2005)

De ce nu avem romancieri?*1

1. Dacă mergem la rădăcina lucrurilor, explicațiile sînt destul de simple: tradiția romanească a literaturii noastre e și fragilă, și de dată destul de recentă (primul roman românesc dus la capăt, *Elvira sau amorul fără de sfîrșit*, avîndu-l drept presupus autor pe D. Bolintineanu și numărînd 86 de pagini, a fost publicat în 1845); universul autohton de viață e lipsit de complexitate, consistență, stabilitate și rafinament, așa încît el conține un material epic potrivit mai degrabă pentru schițe, nuvele, povestiri, amintiri etc.; în general vorbind, romancierul român, cînd nu e un liric ratat, e un povestitor popular deghizat care iubește înainte de toate întîmplarea și peripeția; cu rare excepții, voința și consecvența construcției solide nu se numără printre calitățile de prim rang ale scriitorului român în nici un plan. Dincolo de toate acestea, la o privire din avion, se poate vedea că scriitorul epic al plaiurilor mioritice copiază fără prea mari inhibiții de la alții, nu are mari ambiții creatoare, e lipsit de curajul inovației, e sedus de realismul pedestru și se cantonează cu voluptate în provincialism, culoare dialectală, teme sociale elementare, cu alte cuvinte, într-un autohtonism minor, lipsit de orizont.

Există cîteva puncte tematice de atracție și inspirație care arată de ce romanul românesc a stat atîta vreme pe loc: natura, fabulosul folcloric, lumea țărănească. Dar poate că nu aceste teme și spații sînt vinovate pentru lipsa de anvergură existențială a romanului nostru, cît viziunea edulcorată, pitorească, paseistă, imanentistă aruncată asupra lor. O altă constatare e aceea că romancierul român face în general alergie la spațiul urban și la elementul livresc al inspirației. Psihologia îl atrage doar în măsura în care e legată de pasiunea sau suferința erotică, abisalul îl sperie,

problematizarea (acea „dramă existențială” a individului despre care vorbea undeva Mircea Eliade) îl inhibă sau îl aruncă în inutil verbiaj, ludicul îl împinge la parodie ieftină și la satiră de circumstanță. Majoritatea romancierilor noștri pozează în naturi genuine, responsabile, cu pretenții fondatoare, animate de patos etic și spirit justițiar, de unde tezismele de rigoare, începînd chiar cu *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon. La noi, romanul e o chestie sumbră, gravă, în care ironia, pastișa, umorul, relativismul, schimbarea registrelor discursului nu și-au găsit încă locul major. Univocitatea derulării epice și monotonia tonalității stilistice din romanele autohtone au și astfel de cauze.

Dar nu avem prea mulți romancieri adevărați și pentru că prozatorul român scrie mult, lung și cu prea multă sfătoșenie didactică, făcînd din cititor un partener leneș, deloc dispus să-și consume spiritul cu construcții epice complexe, stricătoare de obiceiuri și prejudecăți. Cel mai grav lucru dintre toate e însă, după părerea mea, acela că la noi reflecția teoretică a celui care scrie asupra propriei sale opere e socotită suspectă, superfluă, periculoasă pentru talent. În aceste condiții, cum să mai putem vorbi despre „o conștiință românească bine articulată”? Romancierul român scrie mai mult pentru a se afla în treabă și a-și găsi un loc la grămadă în istoria literaturii, și nu pentru că ar avea o idee proprie despre exigențele estetice și limitele gnoseologice ale romanescului. Așa se explică faptul că în perioada interbelică s-au publicat sute de romane, dar au rămas doar opt-nouă romancieri adevărați. La numele amintite în întrebarea dumneavoastră, personal, i-aș mai adăuga pe Mircea Eliade, G. Călinescu, Gib I. Mihăescu, Anton Holban, Max Blecher, Mihail Sebastian, Felix Aderca, Mihail Sadoveanu (deși în cazul unui autor epopeic și ruralist cum este el lucrurile sînt ceva mai complicate). Doar primii doi dintre cei enumerați își găsesc locul lîngă Rebreanu, Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu. Ceilalți, chiar și în ciuda culturii lor (Holban, Sebastian), sînt niște empirici și niște intuitivi. Călinescu e demonstrativ și caricatural, iar Mircea Eliade prea filozof, deci nici ei nu ies prea bine la socoteală. De fapt, singurul care a înțeles că romanescul e o categorie estetică aparte (o sinteză textuală dinamică și impură, mondofagă și aflată într-o continuă metamorfoză) și a contribuit decisiv la

configurarea ei modernă e Camil Petrescu – cum se știe, și autorul celui mai bun studiu de pînă acum cu privire la „filozofia internă” a romanului. Rebreanu a adus romanului nostru tot ceea ce n-au fost în stare să-i dea prozatorii celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea: temele și tehnicile realiste de rigoare, și aceasta la un nivel de maximă performanță artistică și de angajare morală. Cît despre autoarea *Concertului din muzică de Bach*, ea e produsul unui rar instinct al creației, dovedind o putere de cuprindere a umanului care dă și astăzi fiori și fiind înzestrată cu un curaj al expresiei narative și al explorării psiho-somatice în continuare fără egal. Este evident că Mircea Eliade a fost și el animat de o ambiție creatoare pe măsura acestora trei, fără însă a avea talentul lor și nici capacitatea lor de a depăși cenzura raționalității în actul efectiv de creație. La o privire atentă, se vede că el este un romancier făcut după propriile-i rețete, oricît de bine ascunse ar fi acestea.

2. Proustianismul e o noțiune mult mai complexă decît accepția cu care circulă ea în spațiul românesc. Nu cred că trebuie să înțelegem prin proustianism doar acel tip de discurs declanșat de activarea memoriei intime prin gustul mai mult sau mai puțin exotic al unei prăjituri. Proustianismul reprezintă formula unei lumi cu nenumărate nuclee problematice, ținute într-o enormă tapiserie anamnetică, e un tip de discurs polimorf, intensiv și extensiv totodată, de factură simfonică, și nu doar un stil, un mod de a surprinde senzația imediată sau o formă de gîndire afectivă. În sensul acesta, pînă și observația lui Călinescu e parțială și nu într-un tot adevărată. Să nu uităm că în literatura franceză rafinamentul simțurilor l-a produs nu doar pe Proust, ci și pe Huysmans. Constat însă că întrebarea dumneavoastră e și ușor insidioasă. Probabil că, în realitate, proustienii noștri ar trebui percepuți ca niște epigoni sau simulanți. Nu sînt de acord cu o astfel de idee. Nu cred că mentalitatea culturală a unor romancieri ca Holban, Blecher, Fântâneru, Sebastian e străină de mediul lor de existență și de formula propriei lor sensibilități. Ei sînt cu toții niște prozatori ai urbanului, ai erosului problematic și ai memoriei filtrate prin infernul intelectului. Sînt obsedați de aspectele psihologice ale vieții și de epifaniile stărilor interioare. Nu

formează o colonie franceză, cum s-ar putea crede. Nu au, firește, anvergura lui Proust, dar sînt autentici și creditabili. Ceea ce nu s-ar putea spune despre adevărații imitatori de modele, ca Ion Biberi, un joycean confuz, artificios pînă la ridicol. Trebuie în același timp să recunoaștem că proustianismul și gidismul, ca repere externe, au fost fenomene deosebit de importante pentru mersul înainte al romanului nostru de la Primul Război Mondial încoace. Romanul psihologic românesc e o realitate incontestabilă, deloc minoră, care ține în echilibru și astăzi raportul de forțe din epica autohtonă, pîndită tot timpul de pericolul alunecării într-un specific național prost înțeles. Bine ar fi fost ca pe lîngă aceste modele franțuzești să fi avut în perioada interbelică și niște modele germane (Musil, Kafka) sau chiar rusești (Bulgakov), care să susțină în și mai mare măsură curajul evadării romancierilor noștri de pe aliniamentele realismului *terre-à-terre* pe culoarele cursei spre absurd, parabolic, grotesc, fantastic cotidian și experimentare a tehnicilor antireprezentării narrative. N-a fost să fie, și atunci trebuie încă o dată să ne gîndim ce enormă importanță au avut pentru literatura noastră, atît de tributară neoașismului și mentalității poporaniste, cele două romane ale lui Camil Petrescu: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust*. Dar Camil Petrescu nu este cu siguranță un proustian. Pentru el, modelul Proust a fost doar un pretext, inclusiv teoretic. Teoria sa despre autenticitate are prea puține conotații franțuzești. Pare mai degrabă un produs pe placul scriitorilor și cititorilor americani.

3. Într-adevăr, reprezentarea de factură realistă e o boală cronicizată deja a romanului românesc. Cred că ea se explică și prin deficitul de adevăr ficțional al lumii românești moderne (cea de la 1830 încoace), trecute peste noapte, cu totul pe nepregătite, de la imaginarul *hard* al culturii orale la discursul *soft* al culturii de bibliotecă. Or, faptul acesta trebuia compensat printr-o ofertă pe măsură, centrată pe iluzia de realitate. Început acum aproape două secole, procesul de modernizare și europenizare a societății românești continuă, după cum vedem, și astăzi. În aceste condiții, intelectualul indigen rămîne același etern om bun la toate, iar romancierul își asumă obligații de istoric, antropolog și sociolog,

asta probabil și datorită precarității în care se zbat în continuare aceste discipline. Dar e și un anume orgoliu în acceptarea acestui statut. A te ocupa cu adevărul și a avea ambiția de a-l dezvălui pare o ocupație mai serioasă decît a urmări jocurile adevărului, retoricile punerii lui în pagină. Convenția realistă, mimetică dă senzația de putere sporită, îi conferă celui care o practică o anume greutate socială, ba chiar politică. În acest sens, de cîte ori se va face o comparație între Marin Preda și Augustin Buzura, pe de o parte, și Radu Petrescu și Mircea Horia Simionescu, pe de alta, primii doi vor avea de cîștigat în fața criticilor și cititorilor prin presupusa seriozitate sporită a demersului lor. Renunțarea la mimesis e un fenomen privit cu destule rezerve. Romancierii Școlii de la Tîrgoviște sînt și astăzi acceptați cu jumătate de gură. Ce să mai spunem atunci de cei care i-au continuat în spirit și în viziune, de romancierii optzeciști? Sînt unii critici care-i consideră niște scriitori periculoși, stricători de bune tradiții narative. Alții, și mai conservatori, le neagă orice merit, pentru că, în viziunea lor, tot ceea ce scapă mimesisului scapă și înțelegerii. Una peste alta, trebuie să recunoaștem că romanul de factură corintică (în denumirea lui Nicolae Manolescu) nu se bucură de prea mare trecere. Cu toate acestea, într-un clasament al romanului românesc propus în urmă cu mai mulți ani de revista *Observator cultural*, pe primul loc s-a situat *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale, iar *Orbitor* de Mircea Cărtărescu a beneficiat de o receptare superelogioasă. Mi-e greu să înțeleg ce se întîmplă. La mijloc sînt probabil o mică schizofrenie și cît se poate de mult snobism critic. Dacă nu și o implacabilă înclinație calofilă gata să ne reamintească iarăși și iarăși că românul e născut poet.

4. Ceea ce se întîmplă în proza tinerilor îmi place, mă interesează, dar nu mă satisface decît parțial. E limpede că Ioana Bradea, Ionuț Chiva, Ioana Baetica, Dan Țăranu, Dragoș Bucurenci, Claudia Golea, Adrian Schiop scriu altfel decît Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Stelian Tănase, Bedros Horasangian, Daniel Vighi, Adrian Oțoiu. Dar ce înseamnă în cazul acestor tineri autori autenticitatea? Pur și simplu suspendarea oricărui tabu și focalizarea discursului pe ceea ce pînă nu demult era interzis? Nu se ajunge în felul acesta la o nouă viziune parțialistă? Multe dintre

romanele tinerilor sînt ficțiuni autobiografice, explozii necenzurate de subiectivitate frustrată. E mult adevăr egotist în aceste cărți, dar și multă senzitivitate epidermică. Cu rare excepții, preocuparea pentru construcție lipsește cu totul. La nivel de limbaj, în afară de o evidentă înnoire lexicală, prin absorbția masivă de cuvinte venite din zona licențiosului, a sexualității vulgare și a noului argou postdecembrist, cu greu pot fi identificate deschideri spre noi tipuri de experiment decît cele cunoscute încă din anii '80. Dominant este – așa cum remarcă și întrebarea dumneavoastră – minimalismul, un fel de grad zero al comunicării, redus la dorința de a scrie direct cu sînge, spermă și alcool, fără complicații stilistice și fără nici un respect față de așa-numita „limbă literară”. Contactul cu gramatica ordinatului și a internetului a lăsat deocamdată doar urme vagi, nerelevante în scriitura ultimilor debutanți. Nu cred că putem vorbi despre noi structuri discursive, pe măsura universului mediatic în care trăim, în proza tinerilor. Cei mai mulți dintre ei nici nu pot fi socotiți romancieri. Nu orice carte de proză ceva mai groasă e un roman și nu orice atitudine rebelă se transformă automat într-un roman precum *De veghe în lanul de secară* de Salinger. Am impresia că, în cazul celor mai mulți scriitori tineri, scrisul e o chestiune de atitudine morală și atît. Ce înseamnă pentru ei morala e o altă poveste, imposibil de abordat aici în cîteva rînduri. Există și cîteva nume care se diferențiază de pluton și care demonstrează că vor ceva și de la proză, nu doar de la propria viață trăită în regim nihilist: Cecilia Ștefănescu, Dan Lungu, Sorin Stoica, Lucian Dan Teodorovici, Filip Florian, Ștefania Mihalache, Adriana Bărbat, Mădălin Roșioru, Daniela Rațiu. Îi urmăresc cu mare curiozitate și-i aștept cu noile cărți. Marile mele speranțe se leagă de tinerele prozatoare, pentru că problematica lor mi se pare mai complexă și mai substanțială. Pe urmele Simonei Popescu și ale Ruxandrei Cesereanu, și scrisul lor e mai dezinhibat, mai atent și mai exigent. Cred însă că abia ieșirea lor din ego-proză și din lirismul negru al confesiunii le va deschide drumul unui alt fel de roman. Așa s-a întîmplat cu Hortensia Papadat-Bengescu, prin trecerea de la *Femeia în fața oglinzii* la *Fecioarele despletite*. Cheia oricărui roman cu șanse de durabilitate e – așa cum bine a observat la vremea lui Lovinescu – obiectivarea eului creator.

5. În momentul de față, romancierii care se văd de la distanță, chiar dacă unii „bătrîni” au început să piardă din interesul criticilor și al cititorilor, sînt, în ordinea preferințelor mele personale: Radu Petrescu (în ciuda faptului că opera sa e încheiată), George Bălăiță, Mircea Horia Simionescu, Stelian Tănase, Gabriela Adameșteanu, Ștefan Agopian, Mircea Nedelciu (alt autor cu operă definitivă), Nicolae Breban (cel de pînă în 1989), Norman Manea, Mircea Cărtărescu. Nu pot însă să nu adaug și alte nume, cu toate că unele dintre acestea nu au la activ decît un singur roman: Bedros Horasangian, Alexandru Vlad, Daniel Vighi, Constantin Stan, Radu Aldulescu, Nora Iuga, Cristian Teodorescu, Sorin Preda, Radu Mareș, Ioan Lăcustă, Dumitru Țepeneag, Mihai Sin, Marin Mincu, Mihai Dragolea, Horia Ursu, Vasile Gogea, Caius Dobrescu, Viorel Marineasa, Adrian Oțoiu. Dintre numele bine cunoscute, dar nu în calitate de romancieri, alți autori care ar putea să tulbure oricînd apele viitorului roman românesc sînt: Ioan Groșan, Gheorghe Iova, Adriana Babeți, Florin Iaru, Virgil Podoabă, Alina Nelega, Cornel Ungureanu, Matei Călinescu, Adriana Bittel, Andrei Bodiș, Cornel Nistorescu, Traian Ungureanu, Mircea Mihăieș, Dan C. Mihăilescu, Alexandru Mușina. Totul e ca acești autori (mulți dintre ei critici și jurnaliști, după cum se vede) să vrea să scrie roman și să aibă timp și chef să o facă. Ținînd seama și de numărul mare de tineri prozatori ai momentului, cred că în următorii ani ne putem aștepta la surprize epice de proporții.

(*Paradigma*, nr. 3-4, 2005, publicat cu titlul „Multe dintre romanele tinerilor sînt ficțiuni autobiografice, explozii necenzurate de subiectivitate frustrată”.)

1 Răspuns la ancheta revistei *Paradigma*:

1. Avem cîteva romane excepționale, dar, în afară de Camil, Rebreanu și Hortensia, nu sînt mulți romancierii cu o conștiință românească bine articulată. Cum se explică acest empirism structural?
2. De ce, cu rare excepții, nu se sincronizează și romancierii noștri cu mentalitatea culturală și estetică a backgroundului căruia îi aparțin? Călinescu spunea că nu putem fi proustieni autentici fiindcă n-am avut timp să ne rafinăm simțurile. S-a vorbit totuși de un proustianism în romanul românesc. Cine îl reprezintă realmente și

de ce?

3. Mimesisul e încă preponderent în formula scripturală a contemporanilor. Care sînt romancierii actuali care au renunțat la retorica mimesisului?
4. Există o autenticitate a trăirii și alta a scriiturii în romanul cel mai recent al tinerilor? Prin ce s-ar caracteriza acestea? Ce înseamnă minimalismul în romanul tinerilor? Cine sînt cei care recurg la o asemenea manieră?
5. Ce viitor are romanul românesc actual? Enumerați în ordine axiologică pe primii zece romancieri actuali.

PACTUL SOMATOGRAFIC

Scrisul ca transfer de corporalitate*1

Scrisul e un transfer de sensibilitate umană de la o sursă la alta. Să facem pentru început câteva observații elementare. Pe cititor nu-l interesează decît în rare cazuri motivațiile scrisului. Citind un roman, el caută o poveste, o atmosferă, personaje, lumi, viziuni, un tip de imaginar, o anume culoare a limbajului, psihologii și cutume, în sfîrșit, tot ceea ce l-ar putea captiva. El caută, de fapt, *seducția*. El știe, pe de altă parte, că nu orice scriitor e și un seducător. Dar ceea ce nu știe este faptul că seducția este efectul indirect al unui tip special de egocentrism, de egotism, mai degrabă, consubstanțial creației. O carte bine scrisă nu va fi niciodată focalizată asupra celui care citește, ci asupra celui care scrie și care oferă astfel spre lectură lucruri seducătoare de a căror putere de seducție de multe ori nici nu este conștient.

E normal să fie așa. Cel care scrie caută o *limită*, acel punct din care poate fi sesizată cel mai clar diferența dintre eu și lume. El va căuta această *ruptură* pentru a o aprofunda, pentru a o anula. A țese, a reface ceea ce e tăiat, rupt, împărțit în două înseamnă a scrie un text. Un pact în același timp ontologic și terapeutic. Tocmai aceste texte care repară rupturi, umplu goluri, fac din eu și non-eu unități compatibile, consubstanțiale au puterea de a seduce, pentru că ele nici nu există altfel decît în particularitatea lor. Adică în estetica lor specială, circumstanțială, legată direct de ființa autorului.

Suferința, neputința, dilemele, căderile și izbînzile, rătăcirile, disperările și juisările celui pornit în căutarea limitei formează, în bună măsură, ingredientele seducției.

Va trebui, prin urmare, să vorbim despre *scriitură* și să lăsăm deocamdată deoparte conținuturile. Dacă vrem să înțelegem cu

adevărat ceva despre puterea de seducție a unor autori și cărți reprezentative pentru proza noastră postbelică, atunci va trebui să regăsim un anume mod de a citi și interpreta, oricât ar părea el de revolut și de „formalist”. Va trebui să ne oprim asupra codurilor, modurilor, gramaticilor și semanticilor generative, pentru a identifica acolo, în acel câmp de forțe și tipare constructive, punctul zero al pactului scriitural. Va trebui să dăm importanță scriiturii, și nu stilului, limbii private, și nu limbajului public, onticului, și nu esteticului.

Vom căuta în cazul fiecărui autor vocea sa, cu identitatea ei irepetabilă, respirația lui sintactică, morfologia mișcărilor sale de repliere asupra fisurii esențiale. Ideea mea e aceea că motivațiile scrisului sînt în majoritatea cazurilor de natură corporală. În raportul dintre eul scriitural și text, corpul poate părea un lest, un surplus, un atavism inutil. Pactul *somatografic* la care mă gîndesc aici salvează corpul de la sacrificiu și dă astfel corporalitate lumii scrise.

Scriitura e și o modalitate de a pune în practică un *transfer de corporalitate*. De la autor în text și mai departe la/în cititor. Exact acest transfer e sau nu în măsură să poarte cu sine toate acele componente ale seducției despre care vorbeam la început. Temele, numele, psihologiile, cuvintele primesc în tiparele lor abstracte fluidul sensibilității auctoriale, precum țesutul de carne palpitul singelui în organism. Scriitura devine astfel stil personalizat, asumat, controlat de o dinamică exploratorie. A-ți găsi vocea, a face să coincidă temele literaturii cu propria ta temă interioară, a identifica în imaginarul tău sensibil câmpul diferențelor posibile. Numai așa se poate merge înainte, dincolo de mimetisme și de poncife. Scris, scriitură, limbaj nou creat, mod, amprentă, corp-text, cortex stilistic. Captație, seducție. În toată această ecuație originară nu temele sînt acelea care contează. Ci modurile în care ele sînt prezentate, *gradul lor de somatizare*, felul în care au fost luate în posesie, în adecvare cu respirația, timbrul vocii, ritmul sangvin, privirea, gradul de atenție la lume, auzul și tactilitatea celui care scrie.

Toate aceste forme de adecvare nu pot fi rezultatul vreunui calcul. Ele implică în permanență căutarea, riscul, eșecul, lupta cu acel necunoscut care este non-eul. În punctul de întîlnire (sau de

separație) a eului cu non-eul se naște – cum spuneam – golul pe care trebuie să-l umple discursul de autor. Discurs de cele mai multe ori agitat, convulsionat, redundant, diseminat în porniri contrare, agonic, sterilizant, schizoidal.

Micile analize ce vor urma se vor situa toate în regimul gratuității. Modurile particulare de scriere (fie ele romane, texte, proze scurte, discursuri cu identitate incertă) vor fi privite, indiferent de militantismul lor tematic, drept niște coduri fără mesaj. Toată atenția noastră se va concentra de la început spre spațiul așa-numitului *evazionism narativ* – spațiu scriitural, literar, anticlișeizant și inovativ prin excelență. Tocmai aici cred că se află depozitate cărțile durabile ale prozei noastre din ultimii cincizeci-șaizeci de ani*2.

(*Observator cultural*, nr. 133, 2002)

*1 Apărut ca preambul al seriei de articole din *Observator cultural*, reunite sub titulatura „Pactul somatografic”, textul acesta începea, în revistă, direct cu fraza „Pe cititor nu-l interesează decît...”. Pentru acest volum, Gheorghe Crăciun a simțit nevoia să adauge o frază de început. (n. ed. C.M.)

*2 În revistă, textul se încheia cu următoarea frază: „Primii pe listă: prozatorii Școlii de la Tîrgoviște. Primul în ordinea abordărilor noastre: Mircea Horia Simionescu. Vom vorbi despre el sub acest titlu: «Zacbal, Gesbor, Bertflau și principiul lumilor simulate»”. Urma data: 8 septembrie 2002. Gheorghe Crăciun a renunțat la aceste precizări, ca și la titlul comentariului consacrat lui Mircea Horia Simionescu, și pentru că, între timp, avea o altă viziune despre ordinea în care trebuiau să se succedă „capitolele” reunite sub titulatura „Pactul somatografic”. (n. ed. C.M.)

Corpuri difuze, acțiuni statice, scriitura autofagă*1

„Ziua înaintă către amiază fără ca trupurile noastre s-o urmeze, eram neclintii și poate de aceea veșnici, priponiți pe scaune și privind în gol.” Iată un fragment de frază emblematic pentru proza lui Ștefan Agopian, „administratorul” unui univers în care corpurile (prizoniere mîncării, băuturii și somnului) se caracterizează printr-o existență mai înceată decît aceea a timpului meteorologic, în care încremenirea gesturilor, reveria buimacă, saltul aleatoriu din cotidian în miraculos, contemplația lipsită de scop sînt fenomene curente. Discursul narativ e capricios, monoton, egal cu sine, cvasiincontinent. Nu dă semne că – dincolo de spectaculosul în sine al scriiturii – ar urmări să ajungă undeva. Nici că ar crede în durabilitatea articulării sale. Scriitura autorului pare incurabil atinsă de autofagie.

Putem însă vorbi în cazul lui Ștefan Agopian despre o scriitură? Nu e mai proprie prozei sale noțiunea de stil? Nu este el unul dintre moștenitorii direcți ai operei lui Odobescu, Ghica, Sadoveanu, Mateiu I. Caragiale? Stilul este orfevrărie, o matematică a cuvintelor potrivite, în ultimă instanță o formă particulară de stereotipie lingvistică. Stilul nu se asumă existențial, ci estetic. Scriitura, în schimb, e energetică, instabilă, proteică. E o funcție a ființei celui care scrie. Scriitura dislocă și absoarbe în fluxul ei straturi semnificative de subconștient și visceralitate. E corporală, e modificatoare și de cele mai multe ori sparge granițe și tabuuri estetice. Se află mereu în căutarea unor limite ontologice ale scrisului și intră frecvent în conflict cu semnificațiile date, cu modelele literare preexistente.

Condiția scrisului lui Ștefan Agopian e una destul de particulară. Deși promotor al unui soi de realism magic cu

frecvente intervenții auctoriale directe (făcute într-o manieră care încearcă să-l împace pe Laurence Sterne cu Mircea Nedelciu), autorul nu este un imaginativ de primă instanță, ci un manierist operînd bricolaje într-un spațiu de obiecte nonreale selectate cu un redutabil rafinament. Într-un context istoric care pare să rămînă mereu același (anii 1700 și perioada de sfîrșit a Evului Mediu), autorul creează un fel de jocuri pe calculator viu colorate, violente cu măsură, seducătoare, care-și dezvoltă continuu implicațiile și par mereu să uite să ajungă la un final.

Narațiunile sale sînt fascinate de ideea stagnării și par anume făcute pentru amorsarea, reprimarea oricărei mișcări (ceea ce nu înseamnă că, în planul acțiunii, în *Tache de catifea*, *Tobit* și *Sara*, nu există schimbări, transformări). Autorul își concentrează forțele spre a pune la punct o poetică a stării pe loc, o știință a inacțiunii sau a actelor repetabile, reflexe. De altfel, este evident că în cărțile sale personajele sînt *agenți*, nu actanți. Ele dau substanță acțiunilor, și nu invers. Mobilul prim al scrisului e descriptiv, nu narativ. Acțiunile sînt convenționale (ele pot fi înscrise oricînd într-un repertoriu de nuclee epice medievale: comploturi, ucideri, pedepse, dispariții etc.), pe cînd personajele suferă toate de complicații metafizice, inexplicabile, cu puternice determinări somatice. Acțiunile sînt prin urmare niște forme goale în care a fost turnat lichidul unor caractere pline de ciudățenii, prizoniere ale poftelor, fantasmelor și propriilor instincte. Adept al manierismului, cum arătam și la început, autorul își joacă personajele pe sfori, în contexte configurate cel mai adesea de lumină, meteorologie, vestimentație, fizionomie, viscere. Capacitatea lui de a trece dincolo de pielea acestor personaje e uneori cu totul neobișnuită. Iată un singur exemplu:

Are o ținută dreaptă, ușor rigidă, e totuși o oarecare moliciune abia ghicită în arcuirea gîtului și și mai multă în privirea ei din care parcă lipsește ceva. Ochii ei rotunzi și negri par lipsiți de ceva foarte important, par negri din lipsă de culoare, iar nu din cauza prea multor culori amestecate și care, în umbră sau poate în amurg, să ți se pară negri, ei fiind peste zi, în alte împrejurări și stări, de la catifelatul căprui amestecat cu galben și puțin verde pînă la un căprui închis și umed, dar totuși cald, în ciuda umezelii. Irisul, în

totalitatea lui, pare o deschizătură spre interiorul acestei femei, e ca și cum te-ai uita prin niște orificii de mărimea unui bănuț spre un hău noptatec și prin orificiile acelea lumina este absorbită ca o apă, prăvălindu-se aproape, făcîndu-te să te înfiori și poate să te întrebi ce ar putea fi și altceva dincolo de acest vid luminos, în hău. Și totuși, moliciunea despre care am vorbit mai înainte nu te poate face să nu te gîndești, și la asta contribuie în primul rînd aspectul ca de ghips bine lustruit, mai bine spus de alabastru, acel ghips străbătut de firioare transparente, al feței sale, să nu te gîndești spun, la o oarecare mortificare a cărnii, dar mai ales a pielitei fine care îi acoperă carnea feței, o pieleță întinsă pînă la transparență, dar fără să lase impresia efortului, ceva foarte fin și foarte întins, aproape o stare naturală a transparentului organic, o vitrificare a celulei, dar mai ales a lichidului osmotic cuprins în ea, nici o pulsație, nimic care să sugereze vreo clipă efortul învierii unei structuri anorganice, dar știind, simțind asta, că sub toate aceste aparențe, sub ele nu se poate să nu se ascundă pulsația neliniștită a sîngelui și a adevăratei cărnii și că aparențele nu fac decît să ascundă încă o dată ceea ce este cel mai important în noi: sufletul.

Putem vedea și din acest fragment faptul că laboratoarele Agopian sînt profilate pe producție de serie mică, și nu pe căutări experimentale nesigure, eficiente poate doar pe termen lung. Autorul nu are nimic de căutat, pentru că el pare să fi găsit totul de la început. Gîndirea analogică, metafora și comparația sînt elementele sale de sprijin în traversarea zonelor albe. Pentru el, nu există falii de sens, situații ireprezentabile, stări care nu-și găsesc cuvintele. Scrisul său e o forță uniliniară, stereofonică, densă, compactă, autotelică, sufocantă pentru orice altă prezență semiotică aflată întîmplător în calea sa. Oprirea pe loc a discursului devine de multe ori sinonimă cu simplificarea existenței pînă la detaliu. E vorba de plăcerea de a zăbovi în spațiul detaliului, de a aprofunda lipsa lui de semnificație ideologică pînă la conturarea unei ontologii a nimicului. E vorba de a te lăsa zidit în paradisul static al percepțiilor interioare și exterioare, prescrise aprioric. În enunțurile lui Ștefan Agopian, toate cuvintele își ocupă locurile ce le-au fost repartizate de tiparul sintactic inițial. Discursul poartă cu el, oricît de accidentate ar fi peisajele geologice pe care le străbate, toate acele forme de fascinație care vin din

repetiție, eufonie, inversiune, enumerare, arhaizarea și poetizarea lexicului, specifice textelor ritualice sau inițiatice. E vorba însă de o ritualizare participativă (ca la Neculce sau Creangă), în doi timpi, care pune din cînd în cînd în contact lumea scriiturii cu cea a aventurii. Ca un veritabil prozator optzecist, Agopian rămîne tot timpul suspect de lucid și pune în acțiune vocea unui narator solidar cu cititorul, fiind într-un fel reprezentantul său privilegiat. Chit că nu face figura unei prezențe pur decorative, acest narator e lipsit de omnisciență, neștiind niciodată mai mult decît protagoniștii cărților. În discursul romancierului întrebările „de ce?”, „cînd?”, „în ce scop?”, „din ce cauză?” sînt permanent învăluite în mister. În felul acesta, așteptările cititorului pot fi contrazise cu și mai multă îndreptățire. El devine prizonierul unei frumuseți convulsive, care integrează feericul, burlescul, fantasmagoricul, grotescul, magia, metamorfoza. O muzică morbidă, atroce se aude de multe ori în fundal. Corpul e organicul, mintea e crima, deșertăciunea și moartea, frumusețea e diabolică, iubirea, sălbatică, binele e o valoare gregară, întemeiată pe solidaritate, care asigură supraviețuirea în prezent. Istoria e produsul unui cotidian fantast, cu inși care pot prevedea viitorul, cu pisici și cîini care vorbesc, cu metamorfoze animaliere ale umanului, stări de levitație și de bulimie, evadări halucinante în vis.

Lumea cărților lui Ștefan Agopian e rezultatul unui mare model primordial, construit cu migală și rafinament, pus în mișcare și lăsat să funcționeze sub diferite titluri: *Tache de catifea*, *Tobit*, *Sara* etc. Eficiența lui crește de la o carte la alta. Cărțile sînt de fapt niște variante ale modelului, un fel de baloane cu gaz de modă veche. Lectura le depliază, le umflă, le sporește volumul, densitatea, le individualizează și le înalță de la pămînt. Agopian e un romancier seducător, promotor al unui manierism clasic de foarte bună calitate. Cert este că scrisul autorului nu atinge corpul personal, nu cuprinde justificări somatografice de sorginte autobiografică. Din punct de vedere personal, Ștefan Agopian nu are să ne comunice nici un mister, nici un adevăr legat de ființa sa. În scrisul lui se află ascunse și autismul, și cinismul. E un constructor de efecte exterioare, așa cum cereau E.A. Poe și T.S. Eliot pentru poezie. Deși marcată de narcisism, proza lui e lipsită de pasionalitate. Ea

conține, în schimb, suficientă morbidețe și încetineală paralizantă pentru a-și supune cititorul și a face din el un client sigur al laboratoarelor de producție de serie mică Agopian.

(*Observator cultural*, nr. 137, 2002)

^{*1} Cel de-al cincilea în cadrul rubricii din *Observator cultural*, textul de față a apărut cu titlul: „*Made by* laboratoarele Agopian. Corpuri difuze, acțiuni statice, scriitura autofagă”. (n. ed. C.M.)

În tranșeele lui MHS*1

În proza lui Mircea Horia Simionescu nu corpul este limita de articulare a ființei, ci numele acesteia, formula lingvistică menită a da corpului o identitate.

Discursul cu o mie de capete (ludice, antirealiste, fals istoriografice, subliminale, poetice, lexicografice, simulative, anamnetice etc.) al prozatorului are întotdeauna nevoie pentru a se întrupa de stimuli și lansatori verbali preexistenți. Or, ce poate fi mai incitant decât timbrul unui nume lipit pe plicul închis al unei identități de sine?

Orice poveste poate începe exact din acest punct, prin combinații, substituții și analize psiho-onomastice. Existențele astfel rezultate (caractere, umbre, personaje, fanteze, mutanți etc.) pot să aibă mai departe un destin, un timp de ardere și de consum, deși, în economia scriiturii, faptul acesta nu mai este semnificativ. La Mircea Horia Simionescu, lumile create merg de la un moment dat încolo singure, ca niște jucării cu baterie, până la descărcarea finală.

Semnificativ rămîne faptul că în ciclul *Ingeniosului bine temperat*, dar și în alte puncte ale scrisului său, pentru acest autor, onomastica reprezintă o sursă de vertij existențial, de derută civic-morală și de plictiseală metafizică. Nu mai vorbim aici despre ironia, grotescul, umorul, stupefacția, cinismul comentariului aferent care însoțesc, de obicei, resuscitățile epice de care au parte numele intrate sub raza de interes a textografului onomastic.

Cum se prezintă aceste resuscitări (transformate în romane, povestiri, articole pseudoenciclopedice, glose și comentarii)? Învăluite mai întotdeauna în *luxe, calme et volupté*, ținute în frâu de căpăstrul unei sintaxe cu mai multe viteze, utilizabile după plac și

nevoi. Palpitul de existență, nervozitatea, agitația și convulsiile numelor și lucrurilor aparțin realului, ele nu se impregnează și în scriitură, echivalentă de multe ori cu o acțiune de domesticire sau pacificare a oricărei forme de exterioritate. Indiferent de senzaționalul temelor, de neobișnuitul subiectelor, în suprafața sa publică, scrisul lui MHS preferă eviscerarea de obscurități și pulsioni prea marcat vitale. Virtuțile ironice și parodice ale acestuia vin să complice și mai tare lucrurile. Scriitura ne trimite la *strategii de apărare*, nu de atac.

Școala de proză MHS este o școală defensivă, interesată în primul rând de tehnicile de apărare permanentă. Ea cultivă deopotrivă valorile persoanei și pe cele ale spațiului comunitar și izolează în inform (lumea barbară de altădată) monstruosul, aberantul, inconceptibilul, iraționalul, tot ceea ce nu are un nume și nu poartă cu sine o poveste. MHS e un halucinat care a văzut de timpuriu – încă de la primele sale căutări editorial-literare din liceu – atât lipsa de măsură a limbajului, cu toate posibilele sale dezvoltări cancerigene, cât și visceralitatea ireprezentatională a realului pur. De aceea el preferă să lucreze cu *simulări* (perfect reduse sau mărite la scară, chiar și în cazurile în care această scară a naturalului e întoarsă pe dos cu bună știință), cu documente reduplicate, nu cu originale.

Așa că fluiditatea și alegrețea stilistică (prin care unele dintre cărțile autorului continuă să-și răsfete existența) sînt doar aparențe create. De caracterul agonic al scrisului mehașist nu se poate vorbi, cîtă vreme toate schelăriile sale de cuvinte sînt menite să pună între paranteze agonicul, organicul, obscurul. Oricîte operații, intervenții chirurgicale, tratamente fizice pe viu ar avea loc în lumea lui MHS, sîngele nu se vede. Autorul are oroare de sînge, dezordine, stările brute și lipsa de măsură. De unde un rar echilibru, numai al său (propriu în general marilor autori realiști, ceea ce nu e cazul aici), lingvistic și stilistic în același timp, de profesionist care știe să-și economisească forțele și să-și păstreze intactă imaginația personală în orice punct, în orice moment al scrisului său s-ar afla. Aplombul vizionar al prozatorului îl înscrie în cunoscuta categorie a *scriitorului-instituție*, proprie secolului al XIX-lea. MHS privește lumea de pe aceleași poziții privilegiate, atotcuprinzătoare, instituționale în ultimă instanță, pe care s-au

aflat Tolstoi, Balzac, Stendhal, Flaubert, Thomas Mann sau, la noi, Rebreanu și G. Călinescu. Diferența (enormă!) e aceea că autorul *Licităției* lucrează cu o altă realitate (nonliniară, descentrată, fragmentată, rizomatică, nonierarhizabilă, redusă la detaliu și aleatorism). Într-o astfel de lume „slabă”, aflată într-un continuu proces de diseminare, credibil nu poate fi decât alternativul livresc sau tratat cu instrumente livrești. Întrebarea care se pune pentru orice prozator postrealist (sau postmodernist) e însă aceasta: în ce regim trebuie să funcționeze acest limbaj „fără putere”, onomastic sau somatic? MHS crede că literatura nu are nimic de spus. Materia literaturii e ceva făcut doar *să se arate* (precizare recentă dintr-un text asupra căruia voi reveni imediat). Or, ce se lasă văzut într-o pagină: cuvintele care o acoperă sau fluidul de trăire personală care le impregnează?

Știm însă că în cărțile sale de ficțiune MHS nu vorbește niciodată în nume propriu. El copiază, reface, interpolează, modifică. E un caligraf. Dar și un scrib, un fel de *secretar al istoriei*, preocupat de bunul ei mers. Calmînd frazele, el calmează lumea și o face suportabilă. El e un *gnarus* al umanului și socialului, un producător de distopii la scară mare, care se prefacă că nu poate spune decât ceea ce știe. Or, el știe că nu există decât limbajul și ceea ce e pus în limbaj. Restul e informalitate, absență a sensului. Deși non-sensul este deja un sens. În non-sens cuvintele funcționează. Cu atît mai mult în spații absurde, grotești, paradoxale. Există o determinantă originală a scrisului lui MHS care-i explică avatarurile. Acest extraordinar de complex prozator nu crede în reprezentarea de tip realist, nu crede în necesitatea iluziei realiste. De aceea, nici unul din textele sale nu va putea ajunge la caracter monografic, sociografic, la „comedie umană” în sens clasic. Balzac e citit pentru a i se căuta nodurile din țesătură, desenul brut de pe spatele covorului, și astfel el devine Zacbal, un fel de diavol al plinului și multiplului. Flaubert înseamnă sintaxă pur și simplu, dar și sintaxa imbecilității umane. El e un demon al limbajului naturalist, un analist de rară finețe, necruțător cu propriile sale lumi – monstrul Bertflau. Cît despre Gesbor, autorul *Grădinii potecilor ce se bifurcă*, acesta e un demon al pastîșei și al povestirilor contrafăcute, un fascinat al absurdului și neobișnuitului, la care MHS trage din cînd în cînd cu ochiul pentru

a se asigura de totala sa autonomie. De spus, în sfârșit, că, în metaficțiunile sale doldora de intertextualități și reminiscențe, MHS vampirizează personaje, peisaje, corpuri gata făcute, imediate, reprimîndu-și acele pulsioni somatografice pe care le descoperim în jurnale.

Faptul că am introdus în discuția despre principiile corporale ale scrisului în proza românească din ultimele cinci-șase decenii un autor atipic precum MHS n-a fost întîmplător. Mecanismele interne ale scriiturii sînt uneori atît de sofisticate, încît doar cîte o revelație neașteptată le poate parțial clarifica. La „ficționarul” MHS putem acum vorbi (mai ales după apariția în revista *Familia*, nr. 7-8/2002, a unui text inclasificabil, de o enormă obscuritate, intitulat *Permiteți-mi doamnă să scriu cum îmi vine*) despre o perpetuă inadecvare între somatic și grafic, între sensul din sînge și logica lui gramatical-diurnă. Voi folosi în continuare două citate din acest text-capcană, tragicomic în substanța lui profundă. Primul citat nu mai are nevoie de nici un comentariu:

Cele mai încîntătoare povestiri nu numai că nu le-am scris pe hîrtie, că nu se află nici în mintea mea – de unde le-aș putea capta la nevoie –, ci se umflă, lichide și migratorii, întocmai ca un nor de miere, în sîngele și carnea mea, probabil, cine știe! și-n salivă, ca să iasă la aer și luminează, hemoragie, cu un sfert de oră înainte de-a închide pentru totdeauna ochii. Știu, se moare și numai dintr-o lăsare de sînge, în chip paradoxal medicii legiști înregistrează accidentul stop epic, fără să asculte subțirele gîlgiit al lichidului ce-și descarcă în lighean povara de povești.

Și totuși, ar trebui spus că avem aici blocajul ontologic al unei conștiințe și sensibilități resemnate, obsedate, la capătul a zeci de cărți publicate, de „tehnica redobîndirii gratuitului” prin renunțarea la „practica luminată a scrisului”. Există totuși o modalitate a scoaterii la suprafață a acestor „imagini, «senzații», dubluri ale realității, metamorfoze ale formelor”: înregistrarea lor pe reportofon, în întuneric. Acolo ele pot rămîne „spontane și crude, pe cît de crud e mărul, numite cu voce însonnorată, imprimate pe casetă turmentate, stropșite, aberant (dar cît de organic) formulate, tocmai potrivite a deveni fraze...”.

Cît despre celălalt citat (reprodus aici cu scopuri pur didactice, pentru că altfel ar trebui citit tot textul), el ne poate arăta că de scurtă vreme încoace în literatura română a apărut un nou gen de scriitură, translogică și orientată spre dezgroparea brutală în unități continue a cîmpurilor semantice. Nu neapărat și suportabilă. Dar pregnantă:

Din zecile și sutele de figuri omenești desfigurate de inumană curiozitate (ceea ce era de presupus), s-a desprins o femeie apropiindu-se de vîrsta cînd încetează emisiunile feminității și le iau locul preocupările pentru buna rostire a rugăciunilor circulante prin broșuri, rețetele pentru infuziile de coada-șoricelului, tătăneasă, șapte-frați-pătați, urmate de ingerare chioară de viziuni controlabile ale unui văr dispărut în Rusia (în campania primului sau ultimului tur de scrutin al Internaționalei 3), convocabil la miez de noapte. Îți pun în vedere, banditul, îi strigă de la doi metri paznicul nici vrînd să pună mîna și să strîngă fașa – gulerul cămășii de mătase, mai curînd panglica papionului –, să nu te aștepți la milă și ajutor din partea soldaților aștia ce și-au ucis mama, și-ți pun încă o dată în vedere, să nu cumva să îndrăznești să te plîngi șefului de baracă, responsabilului de gamelă, plutonierului, căpitanului, colonelului, generalului, căci pînă la mareșal te mănîncă Fitzig, iar mîine dimineață să mi te prezinți cu tăietura vindecată, că de nu, îți fac eu alta! Însă femeia, cu umilința tuturor femeilor putînd a ne fi mame, surori, verișoare 1, 2, 3 pînă la al patrulea grad, dar și cu tupeul femeilor putînd a ne fi liftiere, claveciniste, doici, șpicherițe, modele de modă sau de parașute și lansatorul Pershing, prințese, preparatoare de ceaiuri, purtătoare de amfore antice sau de decolteuri moderne, a înaintat pe interval, a apărut la peron, m-a pironit cu o privire acut interogativă, m-a întrebat scurt. Chiar tipul de glumă indisciplinată să fi dispărut din literatură? Dar n-am apucat să-i răspund că tocmai cu treaba numită încerc să mă ocup, că ea a urcat, albastră, transparentă, volatilă, precursora a unor genuri artistice (deci nu numai literare) spirituale (deopotrivă aristocratice și populare, așa cum se-amestecă în veac și promite a se înveșnici), într-o limuzină lungă lungă (de lată anvergură) și a dispărut.

(Observator cultural, nr. 134, 2002)

*1 Apărut primul în seria „Pactul somatografic”, textul avea ca subtitlu

„Zacbal, Gesbor, Bertflau și principiul lumilor simulate”. Și incipitul era diferit: „Încep acest periplu *poietic* (căutarea acelor scriituri narrative pe care instinctul și obsesia corporală le-au imprimat deja în pielea autorilor) cu un prozator pentru care nu corpul este limita de articulare a ființei...”. (n. ed. C.M.)

Stereogramele Simonei Popescu*1

Apăsată de prezența unei cerebralități atît de extinse, încît uneori, în rigoarea discursului, aceasta poate prelua spre administrare pînă și funcțiile senzitive ale pielii, scriitura Simonei Popescu nu va avea niciodată forța halucinatorie a drogului, puterea de incantație a unui descîntec. Aspiră însă tînăra prozatoare să atingă astfel de performanțe?

Două prime constatări sînt de făcut aici: ultima carte a autoarei, cea despre Gellu Naum (*Salvarea speciei*), scoate la lumină, printre altele, curiozitatea și interesul ei pentru mister, enigmă, paradox, mistica și distorsiunea realului, realitatea visului, magie, inclusiv magia lingvistică. Apoi, în tot scrisul ei de pînă acum, Simona Popescu preferă luciditatea și construcția în dauna inspirației informale și a spontaneității. Pentru a vorbi despre plictiseală, monotonie, autism, confuzie, opacitate somatică, ea pune în pagină un tip de scriitură care nu are decît foarte puține elemente comune cu practica suprealistă.

Cum arată această scriitură? Ea e produsul unui intelect extraordinar de sensibil la relațiile sale cu propriul corp. Textul este lăsat să palpite în pagină, în acea neîmplinire de construct deopotrivă gîndit și simțit, trecut apoi prin operații de ajustare, remodelare funcțională (pînă la urmă, totul se supune simetriilor cărții), echilibrare volumetrică a părților etc.

Exuvii, cartea pe care o am în vedere aici (și despre care am mai scris nu demult, dintr-o cu totul altă perspectivă), e o poveste a metamorfozelor vîrstelor și mentalităților aferente, un catalog de instincte, tropisme și pulsuni, o suită de tablouri ale micilor universuri „socioculturale” de grup, specifice copilăriei. Pornind de la un spațiu greu de stăpînit, aproape imposibil de studiat în

simultaneitatea logicilor sale carnale – corpul infantil și adolescentin –, autoarea își concentrează puterea de explorare și reprezentare într-o scriitură analitică, naivă sau ușor pedantă, dacă treptele cărții o cer, reconstitativă, cu deschidere spre visceral, dar și cu nenumărate pasaje de pură seducție estetică. Ea ne arată astfel ce înseamnă „plăcerea textului”, plăcerea de a-l scrie, de a străbate „la bordul lui” rețeaua altor texte exterioare, plăcerea de a-i savura densitatea și consistența și de a calcula efectele seducției sale în cititor. De adăugat imediat că această plăcere a textului e plăcerea descoperirii propriei sensibilități, cu formele ei reflexive, exaltate, nostalgice, nevrotice (crizele trecerii de la copilărie la adolescență). Punțile somatografice de la un simț la altul, de la o stare la alta sînt montate rapid, cu dexteritate arhitecturală, într-un lanț de motivații ontologice ca într-un panopticum de identități mereu variabile. Cerebralul e doar un turn de control în concretul textului. Se poate vedea că Simona scrie și cu burta, genunchii, părul, papilele gustative, memoria culturală a lumilor analogice din vârful degetelor. Modul ei de a regăsi în propriul corp linkurile organice ale trecutului vîrstelor, interfețele temelor și situațiilor dovedește o remarcabilă știință a relaționării disjunctului.

Exuvii nu este totuși o scriere autobiografică. Simona Popescu, autoarea cărții, și Simona, personajul principal al „poveștilor” cuprinse în ea, sînt realități concrete, pe cînd *simona*, acea entitate textuală în care se adună atîtea și atîtea situații personale de viață, e un concept. *Exuvii* e un pariu simonologic, iar *simonologia* (arta explorării zăcămintelor de sens ascunse într-o ființă cu statut de persoană) creează această paradigmă abstractă a subiectivității pe care cititorul o poate regăsi în propriile sale experiențe.

În continuare – o scurtă paranteză. Am intenționat, la începuturile acelei mici schițe teoretice care a deschis seria prezentelor studii de caz (vezi *Observator cultural* nr. 133/2002^{*2}), să nu amestec pozițiile și vîrstele culturale ale autorilor aduși în discuție și să propun mai întîi o paradigmă a prozatorilor tîrgovișteni (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Tudor Țopa, Petru Creția), care sînt, într-un fel, și eponimii noilor tipuri de scriitură devenite vizibile și aproape dominante încă din anii '80. Mi-am dat seama însă că abordările mele au nevoie de mai multă

variație, chiar de rupturi de planuri, și am decis să mă opresc, imediat după MHS, asupra unei autoare în vogă doar de câțiva ani încoace, printr-o singură carte de proză, *Exuvii*.

Eșantion:

Dimineța lumea e fluidă, pastelată și foarte curată. Spre prînz „suprafața” se încarcă, te afli în mijlocul unei picturi impresioniste: o fojgăială de unde, volute, turbioane, noduri, încremeniri ale materiei, cromografii, coregrafii. Ochiul tău organizează cum vrea, cum poate. Spre tine se îndreaptă un leopard uriaș, măreț. Se apropie tot mai mult, e o doamnă cu obraji veștejiți, îmbrăcată într-un costum dintr-un material imitînd leopardul. Te-ndrepti spre o momîie murdară – un cerșetor îți cere 10 lei. O fată zveltă, cu șolduri înguste, cu părul lung prins într-o coamă – e, de fapt, un băiat cu o față ca din Klimt. Lucrurile se deplasează spre tine. Ochiul căscat le absoarbe pe toate, își închide pleoapa peste ele. Developezi acasă între patru pereți. Filme voalate.

Sînt nimburi odihnitoare după-amiază, freamăt mărunț care se desface încetinit. Simțuri necunoscute clarifică raporturile. Ficțiunea ta e spontană și necesară. Proiectezi. Vii în întîmpinarea lucrurilor. Le reconstitui rapid.

Capul taie aerul, face albie corpului. Te oprești. Lumea e o clipă veche și frumoasă ca într-o fotografie sepia. Înțelegei brusc farmecul acelui cuvînt care se ondula în mintea ta: obsolescență. Pseudomorfoze, disoluții, coagulări, lichiefieri – cuvinte pentru ceea ce se petrece în jur.

Stai cu ochii închiși. Ești brusc un ciliofor care caută să se orienteze într-o întunecime vie. Ceva din tine ce nu e corp, ce nu e creier, un fel de cîmp de forțe neliniștite își caută un fel de-a fi, o materialitate necesară. Ești o gogoasă tisulară, o formațiune cerebeloasă, treci dintr-o stare de „agregare” în alta. Pantomime de neînțeles se desfășoară alandala la doi metri înaintea ta. Imaginarul tău are acum o adîncime de doar doi metri. Perfect vizibil. În imaginație n-ai nevoie de ochelari. Alungi spectacolul, arunci deasupra lui cortine de-ntunerice. Adormi. Și-altcineva, păstrînd privirea ta, îți ia locul.

Am făcut această alegere și pentru că acest mic tratat despre năpîrlirile vîrstelor e o carte singulară, care închide în compartimentele ei multe alte cărți. Temele *Exuviilor* nu sînt doar corporale, ci și mitologice, științifice, psihologice, textuale. Ce

frapează în această singularitate, dincolo de inclasificabilul ei genologic, e faptul că ea e scrisă aproape în întregime dintr-o perspectivă necontaminată de mărcile genetice ale sexului (cum se întâmplă în multe volume feministe de azi, la noi și aiurea). Feminitatea e prezentă ca stare a sensibilității, nu ca identitate revendicată, în opoziție cu masculinitatea. Copilul Simona, apoi fetița, fata, adolescența Simona alcătuiesc pînă la un punct o grupare în scară crescătoare de hermafrodiți, pentru care toate experiențele sînt genuine, nemaculate de repetiție sau plictiseală. Devenirile feminității sînt, într-un fel, devenirile unor cîmpuri corporale de acută sensibilitate, construite pe aspirația completitudinii dintre *animus* și *anima*, și specifice umanului în general, cu toate straturile sale antropo-ontologice.

Am spus deja că *Exuvii* nu e un text autobiografic. Se înțelege de la sine că el nu poate fi nici o expresie egotistă. Sinele personal e pus sub lupă și studiat nu pentru singularitatea lui, ci tocmai pentru latura lui de repetabil, pentru esența lui care este esența unui tipar uman, nu a unei persoane anume. Copilăria Simonei este, într-un fel, copilăria copilului universal. Această situație într-un tipar preexistent se vede cel mai bine în permanenta încercare de a conceptualiza stări, trăsături, gesturi, reacții (multe dintre ele viscereale), toate produse de triada corp exterior – organism – carne.

Există însă și încercări de desprindere de sub tutela corpului. Pe măsură ce ne apropiem de finalul ei, cartea devine tot mai cerebrală. Sînt puse în mișcare analogii, se caută corespondențe exterioare, sînt stabilite repere livrești. Cartea însăși se transformă în paralel cu vîrstele corpului. Îi lipsește o teleologie textuală, dar faptul este normal cîtă vreme există o uniliniaritate a explorării-consemnării care nu-și poate avea scopul în sine. Obiectul supus analizei e atacat din mai multe direcții, pînă la risipirea lui într-un limbaj al reveriei teoretice. Cartea vorbește despre confuzia simțurilor și despre autonomia lor genuină, descoperă tactilități sublime aflate la marginea extazului, a excesului autoerotic. Traversarea trupului cuprinde și o componentă nostalgică, și un tip de melancolie care ne amintește de „visătoria” romantică.

„Cînd îmi place ceva, încep să înțeleg”, declară autoarea într-un text recent avînd drept temă confuzia. Acest tip de înțelegere

reprezintă, de fapt, o transmutare a plăcerii într-un model cerebral preexistent, cel al logicii sau misticii realului, ambele la fel de coerente. Mai e totuși încă ceva: „Dacă aş putea să scriu în straturi (cum visez în straturi, cum trăiesc somnambulic în straturi...)”. Această carte misterioasă e și un discurs despre subtilitățile scriiturii și acest mare handicap original al limbajului: imposibilitatea de a surprinde simultaneitatea din fiecare clipă a lucrurilor lumii.

(*Observator cultural*, nr. 135, 2002)

*1 Al treilea text apărut în cadrul rubricii din *Observator cultural*, cu titlul complet: „Stereogramele Simonei Popescu. Trup, transformare, plăcere”. (n. ed. C.M.)

*2 Vezi „Scrișul ca transfer de corporalitate” din volumul de față și nota editorului care însoțește textul. (n. ed. C.M.)

Omul cosmic, văzul monstruos și scrierea în transparență*¹

Radu Petrescu este primul mare prozator român pentru care la limitele ființei se află scrisul, actul de a scrie și – ca un reflex al lor – literatura. Drept urmare, toate energiile scriitorului sînt concentrate asupra acestor limite. Ființa e livrată cu voluptate acestor limite și lăsată să-și definească sensibilitatea, reacțiile, „puterea de luptă”, capacitatea de a genera limbaj și de a impune semnificație. Cel care scrie este el însuși și tot ceea ce-l înconjoară. Din cuplarea subiectului cu lumea se naște eul. Limbajul acestui eu permite confruntarea cu multiplicitatea lumii. Să ajungi la această multiplicitate poate fi un scop al scrisului (vezi școala Noului Roman francez), și încă unul foarte dificil, cîtă vreme cel care scrie are nevoie de un limbaj propriu, numai al său. Salvarea de literatura care există deja nu e posibilă decît printr-o baie de concretețe. Astfel, orice scriitor e ca și obligat să-și ascuță percepția, să-și extindă repertoriul de mijloace prin care investighează realul. Văzul lui Radu Petrescu e monstruos, voința lui de a depăși descoperirile imediate ale acestui văz e enormă. Orice contingență, orice eveniment empiric își caută transcendența. Prozatorul fuge de ceea ce este dat, pentru a căuta chiar în această evidență ceea ce este ascuns. Jurnalele sale propun o metafizică a cotidianului, romanele sînt scrise în umbra mitologiei greco-latine și a celei biblice. Scriitura lui Radu Petrescu descoperă și traversează alte scriituri, unele canonice, altele doar simptomatice și novatoare, pe care le integrează sau le respinge, aspirînd să le depășească mai ales la nivelul viziunii. Nimeni pînă la Radu Petrescu nu a vorbit la noi despre omul cosmic (divin),

despre viziunea telescopată a sensurilor unui text și despre scrierea în transparență. Există totuși un manual de autor, *Meteorologia lecturii*, carte de o subtilitate copleșitoare – de care unii critici fug și azi ca dracul de tămâie. În general, poeticile de autor sînt suspectate de fals. Dar enorma putere de cuprindere a văzului autorului nu servește doar scrisul propriu. Ea înseamnă și o atroce știință a lecturii, cu repere culturale deosebit de vaste.

Rar prozator, în toată cultura noastră modernă, care să-și asume cu atîta decizie și ambiție de continuator toată tradiția literaturii europene renașcentiste, realiste, naturaliste și moderne, inclusiv formele ei de avangardă sau experimentale din primele decenii ale secolului XX! Rar prozator și cu atît mai prețios pentru o literatură ca a noastră, care, de 200 de ani încoace, se zbate să-și construiască un fundal, un spațiu cultural de reverberații majore, saturat de acumulări și de suprapuneri de straturi de sens, cum se întîmplă, în general, în celelalte spații europene. Fără prea multe șanse, se-nțelege, pentru că în proza noastră totul începe cu Slavici, dacă nu chiar cu Rebreanu, și se termină de obicei cu Marin Preda, Hortensia Papadat-Bengescu fiind (vezi autorii canonici din noile programe școlare) o romancieră de luat în seamă „facultativ”. Destinul de a fi scriitor român...

Radu Petrescu crede însă că proza românească reprezintă mai mult, că tradițiile ei europene ascunse au nevoie de o lectură proprie, de noi contexte critice și intuiții interpretative.

Nu voi intra acum în amănuntele teoriei lui Radu Petrescu cu privire la direcțiile majore ale prozei românești și la continuitățile ei posibile. Ce mă interesează aici e grundul somatic al scrisului său, intimitatea construcțiilor sale narative, conceptul său de om cosmic și posibilitățile concrete prin care acest concept se întrupează în personajele anumitor cărți.

Biografic vorbind, Radu Petrescu e o ființă cu totul specială. Pentru el, o durere de măsea e o formă de plictiseală, dar e de ajuns să vadă la Londra, în Tate Gallery, *Meninele* lui Velázquez în original pentru a-l apuca durerile abdominale. E o natură haptică (sensibilă la cele mai mici pulsuni și reprezentări ale corpului interior), pe care însă cultura, lectura, caligrafia, desenul, scrisul în act o disciplinează (o geometrizează, îmi vine să spun, în acord cu Herbert Read, că adevăratele reprezentări plastice ale lumii apar

în obiectivitatea lor abia odată cu descoperirea geometriei). Componenta corporală a scrisului lui Radu Petrescu e vizibilă mai ales în jurnale, în *Catalogul mișcărilor mele zilnice* și *Oceanul întors* cu precădere. Primul jurnal (din anii liceului și ai facultății) are o pronunțată componentă bacoviană, cu nervi care dor, cu sonorități care fac să vibreze atomii și cu peisaje apăsătoare, când nu dezolante, deși privite cu o stranie ingenuitate. Latura de genuin a ființei autorului apare în toată splendoarea ei în cel de-al doilea jurnal (care conține și o mulțime de notații teoretice, toate deosebit de interesante), într-un context meteorologic și geologic de început de lume (Prundu Bîrgăului și Petriș). Aici, pentru tînărul scriitor, lucrurile sînt idei, iar privirea un instrument de lucru de o mare precizie. Totul e să știi să elimini aerul dintre lucruri și să descoperi cum pot fi depășite, una cîte una, treptele apropierii sau ale depărtării. În lumea localității Petriș, suveran e corpul privitorului, care savurează totul (laptele, fructele, peisajele, chipurile oamenilor, norii, vegetația). Primele jurnale ale lui Radu Petrescu au în ele o componentă gidiană (vezi *Fructele pămîntului* și *Noile fructe*), fără exaltarea retorică a scriitorului francez, dar urmînd același patos metabolic al cuceririi spațiilor experienței. Literatura propriu-zisă a autorului (în primul rînd cele două mari romane ale sale, *Matei Iliescu* și *Ce se vede*) pare departe de această primă treaptă corporală. Ceea ce derutează și inhibă e caracterul lor foarte lucrat. Pe de altă parte, textele ficționale conțin și zone în care cuvintele primesc încărcături speciale, carnale, făcîndu-te să simți în ele susurul sîngelui. În romane, corporalul e turnat în alte tipare, drumurile descriptive către semnificațiile unor fizionomii și medii obiectuale sînt altfel croite. Și cînd e vorba de personajele terestre și de senzațiile lor contingente, și cînd e vorba a lăsa să se întrevadă în transparența textului cealaltă lume, conceptuală și transumană, a mitologiei grecești sau a Sfintei Treimi biblice, transferul de corporalitate se manifestă discret, într-o tehnică a acumulării detaliului ce mimează (neintenționat) realismul stendhalo-balzacian sau materialitatea scrisului flaubertian.

La Radu Petrescu însă, secvențele perceptive se întretaie, se lipesc în continuități mari, marcate de contraste făcute mai întotdeauna să pună în opoziție pămîntul și cerul:

Îl conduse în casă, în fața unei mese acoperite cu lînă neagră și roșie, croșetată cu ochiuri enorme, pe masă era o fotografie, înrămată cu scoici lipite pe carton și date cu bronz argintiu, înfățișînd un bărbat și o femeie așezați alături pe scaune, femeia privind fix la fotograf, bărbatul cam într-o parte, voinic și gros, în casă mirosea a sulfînă, a busuioc și a gutui, dar și a leșie de frecat podelele. O femeie foarte trecută, cu mustăți, îi aduse, pe o tavă neagră pictată cu îngeri, o farfurioară de dulceață și un pahar cu apă. Din casă și de afară nu se auzea nimic, doar cîrîitul unei găini, scîrțîitul unei cumpeni. Era mai mult decît liniște, lumea părea zidită, mistuită în aer, lumina eliminase sunetul din univers. Lovind în praf, copitele cailor abea se auzeau, butucul roților docarului, frecîndu-se de osii, și scîrțîitul hamurilor cailor care își scuturau capul de muște veniseră doar ca un ecou îndepărtat și derizoriu al lumii ochilor ei, pe care i se opriseră ochii. Lumea aceasta căreia îi fusese smuls un organ esențial, sunetul, era moartă, bărbatul cel gras, femeia cu dulceața, vărul Savel, baba și călugărița aveau aerul unor supraviețuitori singuratici. Eliade își învîrtea precaut, cu vîrful limbii, prin gură, dulceața de trandafir, nu se hotăra s-o înghită, femeia se retrăsese fără un cuvînt și era din nou singur, timpanele îi erau asediate de liniște ca de albine, pe fereastra mică, pînă la jumătate acoperită cu o maramă, vedea afară, printre salcîmi, un sul de fum, sau de praf, ridicîndu-se la cer. Atunci încet, prevenitor, pentru că Eliade se uitase, cu gura plină de trandafiri, privind prin fereastră, omul tuși.

Ce se vede, de fapt, la o privire de ansamblu, în scrisul lui Radu Petrescu?

În primul rînd, o teribilă grijă față de fiecare cuvînt așternut pe hîrtie. Nu putem vorbi aici, ca în cazul poeziilor, de un cult al cuvîntului, de o preocupare calofilă pentru expresivitate. *Le mot juste*, cuvîntul potrivit la locul potrivit, asta caută prozatorul. Evident, modul lui de a scrie înseamnă la tot pasul calcul, matematică sintactică și sonoră, joc al echilibrelor, totul într-o viziune organică, sublimată în spiritual, cosmo-antropocentrică.

Avem apoi ocazia să descoperim că limbajul prozei nu este un limbaj direct, instrumental, cum se tot spune. Prin multe trăsături, el se apropie de limbajul poeziei – fără poetizările implacabile de acolo. Fugind de poezie, de repetiții, de sentimentalisme, Radu Petrescu pune în practică o scriitură tăiată (exact așa cum sînt tăiate mingile la jocul de tenis), sincopată, permițînd salturi

temporale și spațiale între punctele de tensiune ale universului său românesc.

Scriitura aceasta nu o găsim și în jurnale, care par mai aproape de tiparul notației tradiționale, depășit printr-o infuzie enormă de concretețe.

Romanul, în schimb, e genul suprem, genul în care se păstrează în lumea modernă memoria ficțională a speciei. Înnoirile sale sînt posibile doar din interior, prin construcție și scriitură. Radu Petrescu crede în epic. În acel epic al detaliului, cu mare putere de acoperire, de sorginte realist-naturalistă. Vorbeam la început despre decizia cu care Radu Petrescu înțelege, încă de la primele sale scrieri, să se implanteze în cîmpul literaturii europene. Nu este vorba aici de o adeziune formală, exterioară. În *Sinuciderea din Grădina Botanică* sînt pastişate și actualizate prin replici stilurile și scriiturile tradiției. Înclinația parodică va lipsi mai totdeauna din scrisul autorului. Pastică, în schimb, e o formă de înțelegere și transgresare spre altceva. Odată descoperite marile modele transcendente de valorizare și „optimizare” a ființei umane, cel al mitologiei grecești (om-zeu-destin) și cel al mitologiei creștine (Fiul – Sfîntul Duh – Dumnezeu), apare datoria de a compune romane care să vorbească simultan despre contingent și transcendent, despre antropologizarea cosmosului și risipirea umanului în tot ceea ce-l înconjoară. Mai departe, scrierea în transparență permite circulația nestîngenită a semnificațiilor și simbolurilor între etajele textului. Astfel, scriitura lui Radu Petrescu se personalizează pînă la ermetism.

Autorul știe că trebuie să facă joncțiunea între linia livrescă, ludică și intelectualistă a prozei noastre (Miron Costin, Mateiu I. Caragiale, G. Călinescu) și cea autenticistă, empirică, obsedată de trăirea în imediat (Camil Petrescu, M. Blecher, A. Holban). Aceasta e o problemă literară, dar la fel de importantă e problema ontologică. Nu s-a observat încă destul că toate preocupările conexe ale autorului (critica de artă, desenul, observațiile despre metafizica arhitectonică a unor orașe) nu fac decît să dea mai multă forță scrisului său, care constituie un continuu război cu dezordinea, demonicul, visceralitatea, morbidul, absurdul gesturilor, urîțenia, detritusul uman. Scriitura atinge nenumărate forme ale exorcizării prin exhibare. Teluricul în general (cu

obsesia prafului și a pământului degradat) e tratat în regim infernal, spre deosebire de vegetație, cer, nori, care dobîndesc semnificații celeste. Acestea la un loc, surprinse de o privire tactică de mare acuratețe, alcătuiesc masa de carne ce învelește, diferit de la un caz la altul, scheletele de idei și simboluri ale celor două romane. Ambele ascund și redutabile componente teoretice. În *Ce se vede*, de pildă, pe un fundal narativ de o puternică consistență socială și existențială, sînt plasate teorii referitoare la scris, la caracterul divin al scrisului, o întreagă demonstrație „textualistă” asupra relației autor-scriitură-cititor.

(*Observator cultural*, nr. 136, 2002)

*1 Titlul complet al acestui al patrulea text din serie era „În biblioteca lui Radu Petrescu. Omul cosmic, vîzul monstruos și scrierea în transparență”. (n. ed. C.M.)

Livius Ciocârlie și beția vidului*1

Între criticii și eseiștii noștri din ultima sută de ani care și-au încercat puterile și în creația propriu-zisă, Livius Ciocârlie este, după G. Călinescu, singurul prozator adevărat. Un prozator singular, egocentric, dilematic, nevrotic, autist într-o oarecare măsură, tarat ca și Bacovia de o oboseală pur existențială și obsedat înainte de toate de actul de a scrie. Critica și eseistica sa, chiar dacă de o mare finețe și acuitate, nu par a fi în măsură să-i satisfacă această obsesie, ceea ce e simptomatic și, într-un fel, salvator. Sastisit de cărțile altora, plictisit de propria sa analitică metaliterară ghidată mai mult de intuiție decât de metodă, încercînd să găsească o ieșire din alteritatea scrisului exterior eului propriu, Livius Ciocârlie își propune să descopere esența misterioasă a scriiturii într-un discurs care să-i aparțină în exclusivitate, pe care să-l administreze după bunul său plac, deși fără prea multă tragere de inimă (ceea ce reprezintă – potrivit constatărilor autorului – o deficiență nativă). Nu vrea să scrie romane, nici proză scurtă, desfide autoficțiunea și, la urma urmelor, n-ar vrea să fie nici măcar autorul unui text construit după tiparul jurnalului. Refuză în ceea ce face orice idee de gen sau specie. Nu-și construiește un univers de teme și subiecte numai ale sale, cu toate că în final fantasmеle spirituale și ontologice care-l motivează ca scriitor capătă statutul unui astfel de univers. Nu se împacă nici cu principiile unei scriituri experimentale sau poetice, chiar dacă experiența sa de eseist specializat în literatura franceză modernă i-a permis să cunoască bine toate aceste condiționări ale prozei necanonice. Nu pune preț pe ideea de text, nu vrea să fie un original, nici un autenticist în sensul lui Camil Petrescu sau Mircea Eliade. Constată însă că nu poate ieși din propriul său egocentrism

și se gîndește cu simpatie la opera născută în afara oricărei metode a lui Proust.

Iată un scriitor destul de mofturos și care nu știe prea bine ce vrea, deloc incomodat de această condiție neproductivă cîtă vreme el e convins că lipsa unei substanțe apriorice de inspirație poate căpăta statutul unei substanțialități încă necercetate. Dincolo de indecizia și inhibiția de moment, dorința de a scrie pulsează în conștiința lui ca o rană, iar această dorință lipsită de obiect i se pare suficientă, satisfăcătoare, un factor psihic de echilibru, o promisiune de a putea investiga inaderența eului față de propriul sine. Pulsivitatea textualizării e o constantă irepresibilă, producătoare de crize și perioade de abandon, iar în spatele ei se află vidul, nimicul, inerția, monotonia, repetabilitatea, gustul sulfuros al vieții, spectrul morții. Cum să treci dincolo de ele? Cum să le învingi? În cărțile lui Livius Ciocârlie, salvarea de aceste constante descurajatoare se află în amintire, în reconstituire, în evocare. Nu există o contrapondere semnificativă la ceea ce pune sub semnul întrebării creația. Vidul nu poate fi învins decît cu propriile sale arme, prin asumare și neimplicare personală. Prin asumare pentru că această realitate lipsită de materie palpabilă și semnificație e alcătuită din trecutul și actele cotidiene ale celui care scrie. Prin neimplicare personală în sensul impersonalizării, adoptînd în viață și în scris o condiție de observator. Ambiguitatea, sugestia, patosul expresiv, transfigurarea lipsesc din paginile cărților. Uneori scriitura ca reconstituire se confundă cu un demers livresc de la un capăt la altul, prin montaj de documente, fragmente de scrisori și pagini de jurnal ca în romanul *Un Burgtheater provincial* (1984). Cert este că singura substanță viabilă pentru scrisul autorului e aceea a trecutului, cu toate că pînă și acesta pare să conțină în miezul lui un fluid entropic, halucinant, discontinuu, haotic, dispersiv și depersonalizator, pe care propozițiile îl disciplinează cu dificultate. Scrisul lui Livius Ciocârlie e autobiografic de la un capăt la altul, dar reconstituirea și înregistrarea *hic et hoc* a propriei biografii nu par să fie marcate de nici o conotație teleologică. E ca o nesfîrșită restituire cinematografică lipsită de motivație și scop. Totul curge, se înlănțuie, se efasează, se suprapune, alunecă în comentarii și constatări negative, defetiste, care pulverizează orice idee de

construcție. Nu există opriri, transfocări, ruperi de ritm, decupaje spectaculoase, prim-planuri de efect. Scrisul lui Livius Ciocârlie e un film alb-negru care se hrănește din tensiunile propriiei sale monotonii. Din propria sa lipsă de corporalitate.

Nici corpul nu reprezintă pentru autor un element vitalizator și o sursă de prospețime textuală. Ceea ce nu înseamnă că din evocările sale lipsesc senzațiile, stările psiho-fizice, procesele de vizualizare, lumea simțurilor. Prezența corpului e de la sine înțeleasă, un dat normal al vieții care nu sporește nici plăcerea, nici plictiseala de a trăi. Autorului i se pare vulgar să se intereseze de ceea ce se întâmplă cu sine ca entitate somatică. El nu se lasă furat de pornirile autoscopice ale senzitivității sau de stări care să pună intelectul între paranteze. Nu ne spune nimic despre viața sa afectivă, sentimentală, erotică, sexuală. Carnea, iubirea, sexul sînt anticamere ale morții. Egoul autorului e incapabil să se manifeste corporal, prin bucurie, juisare, durere, furie, disperare sau stări de reverie în manieră Rousseau. E aici și un fel de excesivă pudoare, aproape feminină. E însă și altceva. Cel care scrie refuză să se lase absorbit de condiția sa de autor, de substanța carnală aflată la originea propriului său intelect. E un refuz mai mult decît paradoxal, pentru că vidul la care vrea să ajungă autorul presupune destrămarea progresivă a nenumărate straturi de materialitate. Și asta indiferent dacă proiectul său riscă să fie unul total ratat. Dar autorului îi place această negativitate a propriului demers. El își cunoaște inconsistența. El știe că dincolo de complicata sa silogistică se află derizoriul, senzația de gol, entropia. Crede că literatura adevărată își întemeiază consistența pe percepția morții. Nu scrie însă neapărat despre moarte. Scrie despre ceea ce nu mai este, scrie despre trecut și despre ceea ce a dispărut odată cu el. Sau scrie despre moarte așa cum scrie despre orice altceva. Ca un diletant. Asumîndu-și acea condiție de diletant pusă în practică de Montaigne în *Eseurile* sale.

Și dacă tot a fost pedepsit să scrie o carte, atunci autorul ar vrea să scrie o carte despre starea de neînțelegere. Onestitatea lui e totală. Se suspectează că suferă de incapacitatea de a-și comunica prin scris stările interioare. Dar nici nu acordă vreun credit literaturii în acest sens. Reconstituiri pe care ni le propune Livius Ciocârlie duc scrisul înainte, sînt suporturile acestui scris, devin

forme de contabilizare a unor întâmplări, de recapitulare a unor fapte și oameni care fac/au făcut specificul vieții sale, nu și farmecul și interesul acesteia. Pentru că amintirile sînt revelatorii unor dependențe insurmontabile față de familie, rude, prieteni, colegi, cunoscuți, locuri, localități, locuri de muncă, habitudini, cutume, stereotipii personale. Cel care scrie e un om fără calități care n-are curajul de a-și transforma această lipsă de calități într-o miză. Nedefinitul propriei naturi îl blochează. Simte că trăiește într-un interval perpetuu. Necunoscutul din cunoscut nu-i suscită atenția. Privite din afară, lucrurile sînt entități compacte. Privite dinăuntru, ele n-au nici o consistență. Atunci despre ce și cum să scrii? Singurul inocent pare principiul listei, în care haosul e ordonat aleatoriu. Capriciile memoriei sînt oarecum strunite de o structură canonică, tematică și cronologică în același timp. Diaristica autorului e pîndită de fantasma acelui tip de roman modern care a renunțat la epic în favoarea adevărului interior, dar și aici lucrurile sînt mai complicate decît par.

Cea mai romanescă scriere în proză a lui Livius Ciocârlie este *Clopotul scufundat* (1988). Ea apare într-un context în care în literatura noastră se vorbea deja de cîțiva ani despre biografism, textualism și postmodernism. Totuși, cartea nu pare să aibă prea multe elemente comune cu acest context. Ea e mai aproape de jurnalele lui Radu Petrescu și de romanele lui Sorin Titel decît de textele lui Daniel Vighi, Mircea Pora și Gheorghe Iova. Lui Livius Ciocârlie îi lipsesc entuziasmul, fanatismul noutății, credința în puterea de semnificare sporită a textului, consecvența opunerii la un real dat devenit din nou perceptibil printr-o nouă abordare retorică. Nu ia parte decît sporadic la dezbaterile jurnalistice ale zilei, în ciuda faptului că scrisese încă din 1974 o carte despre Noul Roman și textualismul francez (*Realism și devenire poetică*). Cum am văzut însă mai înainte, el nu crede în ideea de proză, cu atît mai puțin în formula romanului, și refuză ficțiunea pentru că aceasta e un alt fel de minciună. Scrie atunci Livius Ciocârlie o literatură a adevărului? Este el un reprezentant al nonficțiunii? Într-o oarecare măsură. Oricum, jurnalul e preferat prozei ca atare, cum se va și vedea în cazul cărților sale de mai tîrziu, unele anterioare ca substanță *Clopotului scufundat: Fragmente despre vid* (1992), *Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferență* (1993), *Viața în*

paranteză. Jurnal 1965-1977 (1995), *Cap și pajură* (1997) și celelalte. Peste tot, vidul și indiferența sînt cei doi poli ai existenței autorului, motoarele neliniștilor sale scripturale. Altfel, se vede bine că deprinderea cititului e superioară deprinderii de a scrie, că scrisul lui Livius Ciocârlie e un alt mod de a citi. Formația didactică și universitară a autorului, obișnuința sa cu o anume uscăciune a discursului îl fac probabil să eludeze toate acele elemente de consistență pe care le-ar putea aduce cu ele simțurile, percepția, viața interioară a trupului. Undeva autorul constată că aici ar fi vorba de un deficit de energie cu privire la lumea exterioară. Dar psihologia sa de scriitor e aceea a unui bricoler. *Un Burgtheater provincial* e o astfel de operă de bricolaj. Livius Ciocârlie nu scrie, ci fișează, nu compune, ci decupează. Propozițiile sale sînt note, glose, adnotări, recuperări, observații, constatări. El nu caută structuri epice sau psihologice, ci adevăruri personale. Refuză să-și acopere figura cu o mască. E fascinat de ceea ce nu poate să facă, literatură în sens propriu. Faptul de a scrie e o formă de compensație a unei frustrări funciare. Teamă de vid e în aceeași măsură o teamă de retorică.

Neîncrezător în tehnicile descriptiv-analitice ale Noului Roman francez, în experimentalismul insolent și accentuat semiotic al grupării Tel Quel, în căutările narrative în planul limbajului specifice perioadei noastre prepostmoderne a anilor '70-'80 din secolul abia încheiat, Livius Ciocârlie refuză să-și insereze propriul travaliu în evantaiul de căutări ale zilei. E deschis față de proza românească a momentului, o înțelege, încearcă să-i stabilească elementele particularizatoare, dar el ca autor urmărește altceva, o grupare de fantasmă la care se va raporta tot timpul: inconsistența, nesiguranța, hazardul actelor și al faptelor, pasivitatea, inactivitatea, oboseala, nimicul, vidul existenței. Ciudat e faptul că această preocupare nu conduce la o scriitură poetică, izolaționistă și la o metafizică a eului. Cîteva încercări în acest sens apar totuși în *Paradisul derizoriu*, unde indiferența devine o temă esențială, scăldată în nenumărate precipitate livrești. Interesul se îndreaptă însă spre teosofie, antropologie și psihanaliză, nu spre granițele metabolismului psihic personal. Neîncrederea în concret și în sensul corpului vine probabil la Livius Ciocârlie din inaderența sa la plinătatea lucrurilor, de aceea, chiar și atunci cînd corpul se face

văzut (și e vorba aici de un corp feminin surprins în gesturi de o mare delicatețe), în scrisul său el e o suită de intermitențe, un fragmentarium de prezențe risipite printre alte lucruri și gesturi cotidiene, automate:

A ocolit masa, și-a deschiat nasturii rochiei de sus pînă jos, a scos-o, mătasea albastră, umerii, spatele între mătase și gît, s-a întors, s-a aplecat, a luat o cutie dintr-o lădiță de lucru, cutia ovală, umbra dintre sîni cînd s-a aplecat, brațele, pieptul între mătase și gît, s-a așezat pe pat. A scos din cutie nasturi, o foarfecă, un ac și un mosor cu ață, degetele, mîinile, capul aplecat, a trecut ața prin ac, a rupt un fir din mosor, mîinile ridicate, gîtul întins, a trecut acul prin nasture, rochia pe genunchi, sîinii sub mătase, curbura coapsei, gleznele, papucii, a cusut, a pus rochia alături, pe pat, corpul aplecat spre lumină, genunchii, linia coapsei, pielea între mătase și genunchi, a cusut, a cusut, mătasea întinsă pe coapse, umbra dintre mătase și genunchi, degetele, firul de ață, părul peste frunte și o parte din obraz, încrețiturile mătăsii peste linia coapselor, pieptul, umerii, brațele, a cusut, a tăiat firul cu dinții, a pus în cutie mosorul și acul, a închis cutia, s-a ridicat. Tivul de jos al mătăsii, gleznele, papucii, umărul, gîtul, curbura sînilor, părul peste obraz, s-a aplecat, a pus cutia în lădiță, umbra picioarelor sub tiv, cînd s-a aplecat, s-a ridicat, mătasea întinsă pe pîntec, a pășit prin cameră către un colț umbrat. Umbra pe zid. A mers prin cameră, mătasea acum galbenă, tivul sub glezne, forma corpului prin țesătura luminată, spatele, linia picioarelor, brațele, linia picioarelor, brațele goale, părul scurt, a stins.

Descoperim aici acea absență față de oameni și lucruri pe care autorul și-o recunoaște în mai multe rînduri. Eludarea adjectivului particularizator exprimă o voință de claritate și constrîngerile unei morale pudibonde de care autorul e iarăși conștient. Insensibilitatea față de puterile stilistice ale scrisului transpare și ea printre rînduri. Descoperim însă aici și o căldură discretă, programatic reținută, a percepției, pe care o putem sesiza și în multe alte secvențe ale vîrtejurilor anamnetice din care se compun în bună măsură cărțile sale. Ceea ce îi lipsește autorului este încrederea în sensul estetic al vieții. El scrie literatură împotriva esteticii și primul element sacrificat de scrisul său e corpul, care

poartă cu sine impedimentul consistenței și al densității. Spre deosebire de Roland Barthes, Livius Ciocârlie nu crede în cerebralitatea corporalului și își asumă acest handicap într-un mod aproape tragic pentru un prozator. Sinele său se zbate să afle *ce* este, nu cine este cel care spune *eu*. Literatura lui nu are nimic dintr-un discurs îndrăgostit de real și nici măcar de idee. Tînjirea după mediul placentar al vieții implică o pulsione pe care literatura nu o poate satisface în formele sale estetice. Livius Ciocârlie rămîne cel mai profund observator al neputințelor și inhibițiilor sinelui din toată literatura română. *Mutatis mutandis*, el este un Max Blecher al suferinței abstracte și al acelui gen de normalitate existențială care-și sacrifică bunurile și bucuriile vieții pe altarul unei conștiințe morale fără ieșire.

(*Observator cultural*, nr. 149-150, 2003)

*1 Textul consacrat lui Livius Ciocârlie, al zecelea în seria din *Observator cultural*, avea și un subtitlu: „Scrișul ca obsesie, eul fără corp, oboseală și indiferență”. (n. ed. C.M.)

Ura de sine a eului, corpul ca alteritate și surplus*1

Un fenomenolog fără sistem, nici principii de lucru consecvent analitice, un entuziast deconstructor al propriilor sale descoperiri fenomenologice și textuale, acesta este Gheorghe Iova, unul dintre cei mai controversați autori apăruiți în literatura noastră spre sfârșitul anilor '80. Deși fără cărți publicate, el se face cunoscut încă din anii '70 prin modul său de a gândi literatura „în răspăr”, pe inversul direcțiilor ei dominante, mînat înainte de aceeași mefiență față de miturile estetice și stilisticile de gen pe care o întîlnim și la scriitorii grupați în jurul revistei franceze *Tel Quel*. Dar nu e locul aici pentru istorie, oricît ar fi ea de recentă. Teoriile lui Gheorghe Iova cu privire la text, acțiune, individualitate, substituie și reprezentarea prin înlocuitori ne interesează doar în cadrele lor generale și nu le vom mai recapitula. În schimb, viziunea somatografică a autorului ne va reține atenția tocmai prin particularitățile ei, care o disting de „cazurile” urmărite pînă acum (Radu Petrescu, Mircea Nedelciu, Simona Popescu, Ștefan Agopian etc.).

În textele lui Gheorghe Iova, somatografia și gramatologia merg mîna în mîna, se constituie într-un act de respirație gură la gură. Corpul pompează oxigen în fiziologia rostirii. Limbajul transformă corpul într-un mecanism somatic cerebralizat. E o operație fără sfîrșit, mereu întreruptă și reluată de la o carte/secvență de viață la alta, un demers la urma urmelor fără scop, lipsit de o motivație epică sau poetică, de vreme ce poietica autorului e una a inserției imediate în prezent (de cele mai multe ori la modul diaristic) și, mai departe, a unei continuități scripturale lăsate în voia unei secvențialități de rutină, determinate biologic. Structurile sale de moment nu se supun unei suprastructuri finaliste, personajele sale

nu sînt atît identități, cît semne umane ale lumii exterioare, pentru că totul depinde de eul care scrie, de biologia, cultura, imaginarul, gîndirea și senzațiile lui.

Indiferent de situația descrisă sau povestită, indiferent de condiția și poziția din care se produce actul de textualizare, eul Iova e o prezență autarhică, dictatorială, atotcuprinzătoare, cu manifestări imprevizibile, schimbătoare de la o propoziție la alta, disipată în nenumărate modalități de expresie, de la poezie la dramaturgie, de la gravitate la capriciul jocurilor gramaticale, de la ironie și umor la logică și silogism de factură *hard*. Spiritul ricanator, contestatar, antiretoric al autorului nu poate fi trecut cu vederea. Și nici neobosita sa componentă inventivă, ludică, împinsă pînă la șarja dadaistă.

Cred că, înainte de toate, Gheorghe Iova e un critic al limbajului și un creator de limbaj nou. Critica limbajului nu este însă în cazul său o operație strict teoretică, pentru că ea nu e niciodată străină de viața imediată și nu se poate produce în afara unui metabolism somatografic care pune în valoare eul. În tot ceea ce teoretizează autorul, în tot ceea ce el pune sub semnul întrebării, contestă sau aprobă, nu există dezimplicare corporală. Eul dă măsura propriului său limbaj pentru că el este o măsură a tuturor lucrurilor. Limbajul e un instrument topografic, o prelungire a ființei, un mijloc de atac și apărare. Autorul își edifică astfel o scriitură corozivă, dizolvantă, care nivelează reliefuri și șanțuri de separare între domeniile cunoașterii, șterge conturul conceptelor, face din lucruri valori echipotente, pătrunde ca un acid în ascunzișurile trupului anatomic.

Scriitura aceasta e funcția unui eu care se urăște. Textele recompun un eu fără secrete, fără fantasme sociale, redus la energia sa primară, disprețuit, coborît în vulgar, sancționat, dar și eroizat, iubit în senzitivitatea sa imediată, înălțat în izolarea rarefiată a scrisului, pus la zidul foi albe de hîrtie și lapidat. Fără acest eu lipsit de complexe, dispersiv, depresiv, ofensiv, incapabil de voalarea propriei existențe, locuit de provizoratul altor și altor stări, scrisul lui Gheorghe Iova n-ar fi o scriitură, un parcurs neîntrerupt de evenimente cerebrale și perceptive. Autorul nu scrie din ambiția de a se manifesta ca scriitor, ci pentru a putea studia pe viu pînă unde poate merge această ură de sine, acest

conflict al eului cu propriul corp și cu propriul limbaj.

Fiind în esența scrisului său un neopozitivist educat la școala lui Wittgenstein, Gheorghe Iova acordă în toate demersurile pe care le inițiază mai multă importanță cuvîntului decît obiectului. Pentru el nu există decît ceea ce poate fi transpus și inventat în limbaj. Realitatea propriului trup poate să fie pusă și ea sub semnul întrebării dacă trupul acesta refuză să-și dezvăluie opacitatea. Determinarea oricărei existențe, cu toți parametrii ei, e o chestiune de cartezianism. Scriitura autorului este expresia vizibilă a unui *cogito* ascuns, supus el însuși problematizării, luat în posesie cu suspiciune ca orice alt obiect. Gîndirea își conține propriul ei *de ce gîndesc?* Altfel, întrebarea *de ce scriu?* pare lipsită de sens. Corpul este controlat și supus prin gramaticalizare, dezmembrare lexicală, analiză sociografică, telescopare antropologică.

De aici, o anume ambiguitate și echivocitate a textelor în care limbajul și obiectul devin ținte interșanjabile. Ambele entități se împotrivesc spunerii, ambele par impenetrabile, dure și mate, ca niște obstacole insurmontabile. Așa apare interesul pentru protuberanțe, pliuri, orificii, articulații, goluri, excrescențe. Scrisul lui Gheorghe Iova pare în orice punct al său urmarea unui act de *tabula rasa*. Dar e întotdeauna nevoie de un accident care să facă scrisul posibil. Concretul existenței e căutat de fiecare dată în starea lui de primordialitate. Lumea nu este – în spirit wittgensteinian – ceea ce se vede și poate fi atins, ci ceea ce vine, un viitor-prezent surprins în continua sa curgere. Limbajul care construiește obiectul în prezentul scrierii e mai important decît limbajul care îl numește aprioric. Prezentul scrierii (enunțarea) e la fel de îndreptățit ca și prezentul constituit de această scriere (enunțul). Numele obiectelor sînt arbitrare și, de aceea, permit nenumărate analogii. Actele ființei sînt arbitrare și, de aceea, obligă la determinarea unor filiații contextuale. Limbajul acestei ființe poate fi un instrument de precizie apt să deseneze o nouă geometrie conceptuală. Astfel apare fuziunea dintre ființa gînditoare și limbaj.

În *Texteiova* (1992), volumul de debut al autorului, ființa Iova e o colecție de secvențe textuale. Textele au o singură substanță, substanța Iova. Corpul celui care scrie e în același timp un corp viu și un corp textual. Textul nu este haina, ci carnea lui. Sistemul

fenomenologic de care uzează autorul pentru a opri lumea în loc în cursul analizei e o simplă trusă de prim ajutor, nu un bloc operator. Iova nu face operații, ci intervenții, el inventariază simptome, nu prescrie rețete. Nu-și pregătește îndelung actele, mizează pe reacțiile imediate ale propriei sensibilități. Tăieturile în prezent sînt rapide, profunde, eficiente, destabilizatoare. Iova nu le valorifică urmările, el nu contabilizează nimic, nici succese, nici insuccese. Lasă mereu deschisă calea unor relansatori textuali, croiește punți peste noțiuni și principii, pune în relație forme de adevăr aparent incompatibile. El nu scrie cărți, nu are subiecte prealabile, nu urmărește conflicte, scenarii narative bine articulate. Cărțile sale sînt de obicei decupate din textul unic care se confundă cu viața sa scrisă. Fragmentările exprimă în cazul lui nu un proces retoric, ci un flux vital fragmentat. Straturile sensului sînt produse de același substrat inform de expresivitate pură.

Și totuși, *De cîți oameni e nevoie pentru sfîrșitul lumii* (1999) pare să fie un text deliberat scris ca o carte. În primele pagini, autorul vorbește despre cochetăria sa cu gîndul de a scrie o carte și despre personajul ei central care rămîne în afara cărții, pe care cartea nu-l înghite. Ne întîlnim de fapt cu același tip de eu autarhic, aflat pe post de observator, de instanță a spunerii, de instituție a scrierii, deasupra universului său somato-mental, deasupra colii albe de hîrtie. Eul acesta evoluează cu dezinvoltură pe diferitele paliere ale vîrstelor, pe diferitele lungimi de undă ale propriului intelect, adunînd de peste tot pulberi de sens sau transformînd datele culese în fragmente și pulberi de informație cu nesfîrșite implicații semantice.

Discursul e un conglomerat în același timp poetic, eseistic, lexical, narativ, istoriografic, politic, descriptiv etc., fără însă a se închea în secvențe unitare. Replici cotidiene, expresii idiomatice, sentințe de autor, citate (unele întoarse pe dos și aruncate în derizoriu), nume, siluete și prezențe umane, analize de sens asupra unor părți anatomice (capul și aparatul masticator, membrele, organele sexuale etc.), aserțiuni paradoxale, versuri, versificări ad-hoc, nesfîrșite jocuri de cuvinte, fragmente din textele biblice, dezvoltări de idei și propoziții primite, dialoguri, documente (comentate sau nu), schițe de subiecte, generalizări politico-geografice, resturi dintr-un vast cîmp al experienței și cunoașterii

își dispută înțietatea în acest text care încearcă să devină o carte, un roman, și în cele din urmă eșuează.

Cuprinsul cărții se confundă cu un jurnal aleatoriu, desfășurat capricios, furibund, patetic adesea, cu momente de cinism și ironie neagră, el pare un vast șantier românesc lăsînd la vedere nenumărate materiale disperate, strînse haotic în același loc, pe care cititorul răbdător l-ar putea eventual transforma într-o întreprindere textuală coerentă. Spre deosebire de celelalte cărți ale autorului, aceasta e cea mai centrifugă scriere a sa. Eludarea unui centru unificator este vizibilă. Nici trupul nu mai e analizat în pozitivitatea lui perceptivă, ci văzut în complicațiile sale fizice nocive spiritului, în anamorfoza sa negativă cum se întîmplă în următoarele două fragmente:

1. Revin asupra determinării eu-lui prin mutilare. E o experiență lungă, conștiința trupului analizat (dat ca analizat). Decît dinți stricați și dureroși, mai bine lipsă. Decît șchiop, ciung, chior, cocoșat. Lipsa e preferată. În fenomenalitatea stricării și a suferinței, trupul are prea multe componente. Le izolează, se disting boala, durerea. Te trezești cu un inventar prea mare de lucruri nedorite. Și – lăbărtarea asta intolerabilă e trupul tău. Prezentat așa, e inacceptabil. Trupul se separă, bucată cu bucată, de tine. Nu vrei dragoste cu forța. Lupta o dai ca separarea trupului de tine să se facă între doi întregi. Asta poți tu și nu poate el. În părăsirea la care te supune, un număr incredibil de părți se detașează, te lasă singur. Vrei, dar, să muriți împreună, dintr-una.

2. Dinții și măselele nu fac corp comun cu fălcile (sic: plural!). Dinții și măselele sînt mobile fixate, înșiruite ca literele în matriță. Tiparul vine din mușcătură, din tehnica refacerii danturii. Dantura e prima care uzează de înlocuitori. Brîncuși mută sculpturalul de pe statuie pe soclu. Capul mușcător stă pe trunchi, pe trup. Sculptura preferă corpul, trupul. Tors. Trunchi. Sculptura să revină pe capul mușcător, pe cap deschis: în vorbă, extaz, spaimă mută, blocaj (bouche-bée), mușcătură, cîntec, plictis/căscat, prostie/gură. Cască și curiozitate, uimire. Cap decalotat. Pielea capului, anamorfoze. Tipologii. Cap înfierbîntat, cap în clești, în menghină, în cercuri ca o butie. Cap spart, perforat, zdrobit. Se reface. Brîncuși eludează trupul, el află corporalitatea capului.

Iată cum corpul e privit aici exclusiv în armătura sa, în mecanica lui de pîrghii, articulații, ligamente, elemente osoase, în calitatea sa de aparat chinestezic sau masticator (capul), în mobilitatea sa gestuală. Arhitectura lui e refăcută empiric, în funcție de un pragmatism al supraviețuirii. Corpul e însă și un „obiect” supus degradării, distrugerii, exagerărilor artistului, morții. Pentru a-l prinde în text, Gheorghe Iova pune la treabă o fenomenologie tăioasă, paradoxală, plină de paranteze analitice – unele convingătoare, altele mai puțin – instituite fără ezitare, ca într-un demers de „reparare a lucrurilor”, cum ar zice Francis Ponge. De-a lungul cărții, autorul deschide zeci de ateliere de analiză și restabilire a sensurilor componentelor existenței. Unora le asigură în continuare producția de semnificații, pe altele le uită, le abandonează sau le distruge.

Nu există în toată literatura română un autor înzestrat cu atîta poftă textuală pentru orice cum este Gheorghe Iova. Nimic din experiența sa de viață nu rămîne neamintit, nimic din lecturile sale nu rămîne neasumat și nedus mai departe. Limba însăși e supusă unui proces de explorare, pînă în zonele ei fonologice, idiomatice, regionale și licențioase. Autorul are în față un vast cîmp de lucru pe care îl abordează la modul experimental, fără teamă de obscuritate sau ininteligibilitate. De multe ori paginile cărții nu se mai constituie în suporturi fizice pentru scris, ele devin locuri în care cuvintele, semnele ortografice, propozițiile sînt distribuite spațial, în ecuații vizuale care transformă blancurile în elemente de sens. Scrisul lui Gheorghe Iova, oricît de controversat s-ar dovedi el în continuare, își are unicitatea sa corporală, vizuală, mentală – semn al unui tip de autenticitate a spunerii asumat pînă la capăt, pe viață și pe moarte. Numai așa poate fi înțeles acest nou cuvînt: *Texteiova*. Și numai așa putem înțelege toată greutatea acestei propoziții: „Omul le face pe toate și zice eu”.

(*Observator cultural*, nr. 146, 2002)

*1 Cel de-al nouălea în cadrul rubricii din *Observator cultural*, textul de față avea un titlu mult mai lung: „Gheorghe Iova și căutările sale. Ura de sine a eului, corpul ca alteritate și surplus. Fenomenologie și speculație semantică”. (n. ed. C.M.)

Paralelismul corp-limbaj, oralitatea ca înveliș somatic, voluptatea descrierii vizuale*1

Senzația de cenușiu și repetabil pe care o degajă proza scurtă a Gabrielei Adameșteanu ține, probabil, în primul rând, de aspectul verbal, dialogic, strict comunicativ al „scenariilor” epice propuse. Imediat lângă această trăsătură trebuie să situăm incursiunile autoscopice ale personajelor, soldate, în general, cu descoperiri de sine care nu ies prin nimic din obișnuit. Naratorul volumelor *Dăruiește-ți o zi de vacanță* și *Vară-primăvară* este o voce impersonală, anonimă, lipsită de accente în vreun fel particularizatoare, aparținând ea însăși unei lumi monotone și fără culoare. Grija față de obiectivitatea relatării/restituirii faptelor exterioare și interioare, prețuirea pentru elementele descriptive minimale, ambiția de a pune de fiecare dată în pagină cuvântul exact, în defavoarea pitorescului și a spectaculosului, fac din scriitura Gabrielei Adameșteanu un discurs creditabil în toate privințele, de o impecabilă neutralitate. Obsesia ideatică fundamentală a prozelor din aceste volume și din romanul de debut *Drumul egal al fiecărei zile* privește conduita morală a actorilor aduși în scenă, urmărită pas cu pas, fără ostentații didacticist-coercitive, de la manifestările sale primare, pulsionale la formele subtile, cinice ale voinței de reușită în viață.

Întrebarea la care încearcă să răspundă autoarea e aceasta: cum se poate trăi într-o lume atât de simplificatoare și de ternă (în care regăsim toate caracteristicile cotidianului din perioada comunistă), mecanică și egală în desfășurarea ei (vezi titlul romanului de debut), edificată parcă împotriva vieții și a condiției umane generice? Personajele prozelor sînt prizonierii acestei lumi

care, pusă sub lupa observației, oricît de puțin insistent ar fi acest studiu, se dovedește mai bogată și mai variată în fapte decît la prima vedere. Diferențele dintre protagoniști sînt niște diferențe de sensibilitate temperamentală și de ambitus caracterial și psihologic. Iată o trăsătură care o separă cu evidentă pregnanță pe autoare de colegii săi de generație (Mihai Sin, Alexandru Papilian, Horea Pătrașcu și alții), înclinați ca și ea spre explorarea aceluiași univers al „făpturilor neînsemnate” și al monotoniei actelor de viață. Dar personajele Gabrielei Adameșteanu nu sînt doar prizonierii unui perimetru social, ci și prizonierii propriei lor structuri psiho-fiziologice. Mecanica sufocantă a cotidianului în care aceste personaje sînt antrenate cu sau fără voia lor e contrabalansată în permanență de reziduurile subiective ale corporalității.

De aici și tensiunea apăsătoare, lipsită de soluții, a subiectelor tratate. Nu cred că putem vorbi în cazul Gabrielei Adameșteanu despre acea strategie a valorificării iluziei de realitate pe care o susține, prin chiar materialitatea ei indelebilă, substanța somaticului. Autoarea investighează aspectele corporalității din reflex, ca pe un element normal de continuitate a discursului. Corpul ascunde explicația unor gesturi și decizii, suplinește vorbirea și comunicarea, dublează dialogul, prin rezonanțe sau disonanțe neașteptate, menite nu o dată să descumpănească. Corpul este depozitarul propriilor sale sensuri greu decriptabile, ieșite brusc la suprafață în situațiile de criză. El se confundă cu memoria, cu așteptarea, cu stările inexplicabile de fericire și demobilizare interioară sau cu reacții spontane aproape imposibil de pus în cuvinte. Corpul este originea și limita oricărei porniri, el este backgroundul oricărei manifestări verbale, al oricărui act anamnetic, o zonă incontestabilă de adevăr personal. Și dacă viața eroilor principali, cu toată naivitatea, bovarismul sau meschinăria ei, se dovedește în cele din urmă lipsită de niște rațiuni uniliniare ale devenirii individuale, de vină este permanenta independență a corpului. Acesta nu poate fi strunit la comandă, nu poate fi explorat după voie în stările lui, nu se supune constrîngerilor voinței, nu poate fi luat în calculul unei matematici a bunăstării sau parvenirii. El fisurează zidul monolitic al convingerilor și prejudecăților, motivează eșecuri, inițiative sau stări de autism.

Există un secret al corpului imprevizibil pe care, în prozele sale, Gabriela Adameşteanu îl păstrează intact, ferindu-se cu prudență atît de spectrul visceralității, cît și de fantasmale colective ale frumuseții și ale forței. Fragmentul următor e probabil emblematic pentru paralelismul dintre minte și trup prin care e structurată identitatea personajelor din aceste proze:

Se-ntinsese pe pat și-n curbura știută trupul ei regăsea liniștea nopților vechi. Ce obosită sînt, își spuse Marta, ce obosită... Lumea lucrurilor crescînd drept în sus se năruie în încremenire odată cu ea, numai trupul ei își mai amintea, culcat, mersul grăbit al zilei; îl simțea desprinzîndu-se lent, odată cu durerile vagi care-i pluteau în mușchi, înnodîndu-se-n umerii istoviți și în șolduri.

— Stinge tu lumina, șopti.

Dar adormise mai iute ca ea și răsufarea lui greoaie i-l apropie într-o înduioșare a obișnuinței. Ca altădată, în somn îl bănuie neapărat și-l ocroti cu gîndul trupului ei, obosit și subțire. Confuză, amintirea primelor nopți alunecă spre ea și bucuria cu care îl regăsea cînd deschidea ochii cleioși de somn și întindea prin întuneric mîna. Dormind, își pierduse vorbele și gesturile noi, ce bine e, se gîndi, ce bine e, și nu mai încercă să-și dea seama dacă e tot același.

Dar, în întunericul care o înveli după clinchetul comutatorului, un picior îi zvîcni, convulsionîndu-i de spaimă trupul, ca și cînd ar fi existat fără știrea ei, și doar oboseala o stăpîni, întinzîndu-i în corp nemișcarea. Să mă întorc pe-o parte, gîndi, să mă întorc, altfel așa adorm, dar clipa gîndului se lăți fără ca nimic s-o urmeze. Spaima o străbătu iar în timp ce-și reînnoia mereu gîndul-poruncă, dar trupul inert, cotropit de somn, rămăsese în cearceaful cald, paralel și desprins, ajungîndu-și sieși. În secunde de fricci în care-l strigă înapoi spre trezie bîjbii prin întunericul des și orb, poate nici nu mai spera strigătul ei să-l ajungă. Dar atunci, ca într-o durere imensă, timpul fără prag explodează, trupul ei trezit se prăvălie în scîrțîitul de arcuri al patului, cu recunoștință îl înveli între mîini și alunecă în somn, uitînd amintirea spaimei.

Putem sesiza în această descriere, dincolo de o anume poezie a cuvintelor care ar vrea să transmită mai mult decît sînt în stare să spună, aceeași ecuație confuză a unei corporalități care trece cu mare ușurință de la percepțiile exterioare la cele interioare, de la senzații la gînduri, de la temporalitate la atemporalitate. E o

caracteristică pe care o regăsim în aproape toată proza scurtă a autoarei, în care vorbirea, dialogurile, amintirile par să nu reprezinte nimic special și în fond să nici nu se poată articula în continuumul lor fără sprijinul fizic al evenimentelor și contextelor materiale.

Personajele Gabrielei Adameșteanu merg pe străzi, văd în jurul lor clădiri, ocupă spații intime, urcă în autobuze aglomerate, percep consistența aerului și a luminii, beau, mănâncă și dorm, poartă haine și folosesc obiecte aparținând traiului zilnic care contribuie esențial la desenarea siluetei lor. Ele intră în relație cu alte prezențe umane marcate fără voia lor de senzația că toate aceste elemente se înscriu obligatoriu în complexul de detalii semnificative care le acordă identitatea. Am putea spune chiar că simțul și conștiința detaliului, indiferent de valoarea lor pozitivă sau negativă în ecuația vieții, ne ajută să înțelegem ceva și din ființa acestor persoane anonime, care nu sînt doar ceea ce sînt, ci și tot ceea ce le înconjoară, oricît de sărace și previzibile ar fi aceste contexte. Ele se zbat într-un păienjeniș de condiționări, acceptate aproape fără nici o deliberare, ajungînd de multe ori să nu mai poată distinge între propria lor natură și conduitele primite din afară, în baza unor ritualuri și tropisme sociale acceptate fără crîcnire.

Marea artă a autoarei e de a sugera această aliniere la canoanele stereotipe ale comportamentelor de grup sau cuplu nu prin comentariu auctorial sau prin recurs la formele ideologizate ale narațiunii, ci prin descripția somatică. Trupul e un rezonator al faptelor, dar și o sursă de încredere în sine, un mediu germinativ al deciziei, un spațiu tăcut de refugiu, dar și un relansator existențial. Toate aceste atribute ale trupului se fac cunoscute în planul discursului printr-o mare economie de mijloace, prin aluzii, remarci fugare, decupaje concentrate de reacții și percepții, scurte analize de stări, acte, ieșiri (auto)contemplative din fluxul preponderent narativ al relatării. În fond, poetica la care subscrie creația Gabrielei Adameșteanu, apropiată de tradiția modernă a prozei noastre interbelice, nici nu poate oferi mai mult. Corpul nu este în cazul acestei autoare o temă, un spațiu independent de explorare, dar nici o sursă de ingrediente epice, un rezervor oarecare de concretețe. Intuiția adevărurilor trupului este

evidentă, înzestrarea nativă pentru descoperirea nuanțelor de sens pe care le presupune somaticul este la Gabriela Adameșteanu dincolo de orice îndoială.

În directă legătură cu această intuiție, trebuie să remarcăm și finețea auzului autoarei atunci când într-un volum ca *Vară-primăvară* atenția ei se îndreaptă în mai mare măsură către spațiul auditivului și al oralității cu funcție caracterizatoare. De fapt, în mod paradoxal, această accentuare a aspectului vorbit al limbajului personajelor în detrimentul descrierii auctoriale sau al actelor indirecte de autoscopie conduce la o mai pronunțată configurare a identității eroilor în cauză. În romanul *Dimineață pierdută*, de pildă, Vica Delcă devine un personaj memorabil în primul rînd prin modul ei distinct de a vorbi și de a pune în termeni lumea în care trăiește. Lexicul, pronunția, sintaxa exprimă, în acest caz, nu doar o mentalitate, ci și un statut social, o psihologie și o morală. Totul este redus la un sistem elementar de valori de viață cotidiană (moștenite din lumea micii burghezii de mahala a perioadei interbelice și malformate de societatea comunistă), iar corporalitatea devine un motor de energie, rezumat adesea (în planul enunțării imediate) la fiziologie și metabolism.

E adevărat că în acest roman corpul nu mai reprezintă, ca în prozele scurte, o componentă identitară de acces imediat, din sfera explicabilității directe a actelor. Personajele primului etaj al cărții (Vica Delcă, madam Ioaniu, Niki, Ivona etc.) monologhează sau dialoghează la nesfîrșit întru reactualizarea și exorcizarea unui trecut comun. Psihologia lor e împărțită între apărarea unui sine crezut genuin și conservarea simulacrului său public, obsedat de orizontul onorabilității sociale. Discursul exteriorizat și vorbirea mută (secvențele de monolog interior) înfășoară în pînze suprapuse de aparență secrete interioare, culpe morale, neliniști, pulsuni sexuale, complexe fizice, conduite schizofrenice, maladii și tare genetice. Pe ambele etaje ale romanului personajele sînt împinse înainte de energii somatice sublimite în ambiție, curiozitate, responsabilitate familială, dorință de supraviețuire, eros, ispășire, dilemă etică, frică de compromis, spaimă de moarte.

O observație făcută mai sus, aceea că mecanica gesturilor cotidiene e perturbată, în proza scurtă a autoarei, de neașteptate

izbucniri ale naturii subiective, se dovedește valabilă și pentru eroii romanului *Dimineață pierdută*, supuși ritualurilor etichetei specifice lumii burgheze (Sophie, Margot, profesorul Mironescu, Titi Ialomițeanu – pe cel de-al doilea etaj al cărții) sau cutumelor traiului de mahala și cartier plebeu (Vica Delcă) și transformați în adevărate cazuri de supraviețuire socială sub diferite regimuri politice, trecuți prin adânci procese de adaptare și metamorfoză. Insistența asupra mediului de viață și a cercului de relații se face fără grabă, în racursiuri semnificative, de mare consistență socioumană. Autoarea se lansează cu voluptate în descrieri de mobilier și vestimentație, mereu atentă la aspectul meteorologic al cadrelor, pliindu-și scrisul cu ușurință pe stilul ceremonios al reconstituirilor de secvențe de lume.

În roman se vorbește enorm de mult și despre toate lucrurile cu putință, de la nimicurile cozeriei de salon la ravagiile Primului Război Mondial, de la incurabila boală ascunsă a unui personaj ca profesorul Mironescu la obiceiul bățăilor cu flori de la șosea, de la informația creditabilă istoric la bîrfa de la colțul străzii, de la viața burgheziei interbelice la avatarurile unui român fugit în străinătate în perioada ceaușistă, spre sfîrșitul anilor '70. Totul pare acoperit, strivit, ascuns sub o pînză imensă de vorbe, exclamații, insinuări, argumentații, fapte cotidiene relatate în culori și sobre, și țipătoare, știri din ziare, pagini de jurnal, expresii franțuzești de bonton, dialoguri de cabinet și bucătărie, încît eroii cărții par să existe doar pentru a-și pune în operă menirea lor de ființe vorbitoare.

În realitate, tot ceea ce au ei de spus și de comentat este expresia vieții ascunse a corpurilor. În spatele cuvintelor se desfășoară o complexă viață larvară, compusă din dureri, simptome, insomnii, senzații de foame și sațietate, voluptăți retrăite în amintire, timidități, emoții, crize fiziologice, modificări de tonus vital. Lăsînd deoparte incontinentul monolog interior și exterior al Vicăi Delcă, mai ales secvențele scrise sub forma unor confesiuni la persoana întîi (cele în care vorbesc Margot, Sophie, profesorul Mironescu) sînt în măsură să pună în lumină acest paralelism dintre corp și limbaj, pe care l-am întîlnit deja în proza scurtă a autoarei. Dar aici, în roman, paralelismul în discuție e un paliativ al disimulării. În *Dimineață pierdută* disimularea e la ea

acasă în toate planurile discursului. Atunci cînd se fac simțite, corpul și subiectivitatea străpung pînza continuă a vorbelor la un mod de-a dreptul violent. E ceea ce deosebește substanța acestui roman de poeticile tradiționaliste ale realismului și o apropiere pe Gabriela Adameșteanu de scriitura elastică și bazată pe disjunții compoziționale și schimbări de planuri temporale a unor autori ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu și Anton Holban.

(*Observator cultural*, nr. 154, 2003)

*1 Ultimul din seria „Pactul somatografic”, textul a apărut cu titlul „Corporalizarea realului la Gabriela Adameșteanu. Paralelismul corp-limbaj, oralitatea ca înveliș somatic, voluptatea descrierii vizuale”. (n. ed. C.M.)

Proza lui Alexandru Vlad: corp la pîndă*1

Stările difuze ale conștiinței sînt în proza lui Alexandru Vlad o expresie a corpului treaz. Prea multă atenție acordată simțurilor tulbură spațiul logocentric al intelectului – acesta pare să fie mesajul ascuns al planului moral imanent la care se raportează, în orice situație, viața personajelor. Percepția face inteligibilul mai greu de adus în spațiul conștiinței, iar adormirea canalelor de comunicare cu lumea exterioară nu contribuie la clarificarea adevărului.

Între cele două etaje ale ființei, gîndirea și simțirea, există o nepotrivire și neînțelegere originară. Subconștientul este poate chiar rezultatul informal al acestei rupturi. Scrisul încearcă să repare ceva. Însă la Alexandru Vlad nu există salvare prin scris. El promovează o scriitură resemnată, avînd transparența parțială a unui geam aburit. Oricît de neutre și obiective ar fi ele, prozele autorului par să tînjească neslăbit după statutul unei mărturii. În același timp, oricît de mult și-ar șlefui textele, Alexandru Vlad nu înțelege să facă acest lucru din respect față de literatură. Mai degrabă e vorba despre respectul față de viață, față de ființă și încercările existențiale ale subiectului uman.

Problema subiectului nu poate fi subscrisă decît unei abordări fenomenologice. Stările conștiinței, actele de verbalizare, manifestările senzoriale ale trupului țin de intermitență. Alexandru Vlad e un prozator așezat, calm, metodic, încet, obsedat de imposibila continuitate atît a actului de a scrie, cît și a subiectului enunțat. Atît de spectaculoasa poetică a fragmentarului pare să-i fie indiferentă. El nu construiește tensiuni. Le captează. Face efortul de a le absorbi și a le neutraliza în pasta unui discurs dens, pe alocuri uscat, pe alocuri senzitiv și senzual, incapabil să

abandoneze concretețea originară (sau măcar dorită astfel) a referentului.

La Alexandru Vlad explorarea corporalității nu e un scop în sine. Proza sa are înaintea de toate o ținută etică. Între dorința de conceptualizare a eticului și caracterul tranzitoriu al comportamentului personajului așezat sub lupă, se joacă dramatismul reprezentării. Corpul intră în acest joc ca un element refutat. Când apare în planul conștiinței, este irepresibil. Are statutul unui nucleu în jurul căruia se stratifică foliile conștiinței. Dar trupul nu este niciodată un întreg, el nu poate fi explorat cu adevărat. Nu că prozatorului i-ar lipsi mijloacele sau plăcerea de a se arunca în această explorare. Miza e însă mult prea mică. Umbra supraeului pîndește toate inițiativele și gesturile subiectului. Recursul la corporalitate pare, în acest context, un furt, o transgresare vinovată. Realismul prozei lui Alexandru Vlad e aparent. În prozele sale totul pare scăldat într-o lumină onirică. Scenele sînt restituite *au ralenti*, personajele par surprinse în stări de trezie somnambulică. Bucuriile trupului sînt pasagere. Ele sînt mai degrabă niște încercări cognitive, rezultatul unei conduite provocate, adjuvantele experienței. Dar bucuriile, stările de fericire, performanțele fizice au de fiecare dată contururi șterse. Nici măcar intermitențele trăirii somatice nu pot fi prinse în plasa cuvintelor.

Acesta e contextul în care este plasată tema erosului. Ei i se adaugă copilăria, adolescența, singurătatea, suferința interioară, ambiția depășirii de sine. Toate aceste teme sînt trase cu toate fibrele lor, ca niște plante smulse din pămînt cu rădăcini cu tot, în planul lucidității. Intermitența, indefinitul, fragmentarul, tranzitoriul, sentimentul sublimului sînt valori imposibil de stăpînit. Limbajul își secretă substanța sa paralizantă, dar nu poate funcționa în absența sintaxei. Alexandru Vlad e un strateg, dar nu și un tactician. Propozițiile sale sînt expresia unui complex mecanism prealabil, imposibil de abandonat pe parcurs pentru a fi înlocuit cu alte tehnologii. Mecanismul în discuție e materializarea unui brevet de autor, ceea ce explică și amprenta inconfundabilă în spațiul prozei noastre a stilului lui Alexandru Vlad. Nu este un autor disponibil și proteic, este lipsit de flexibilitate adaptativă, proza lui e rezultanta unor convingeri ontologice, morale și

retorice. Retorica lui e personală și insensibilă la variațiile atmosferice ale arealului epic general. Limbajul și corpul sînt în cazul lui valori fixe, oricît de variabile s-ar dovedi ele în manifestările lor concrete. În ce privește natura umană, Alexandru Vlad desfide bizareria, psihopatia, inexplicabilul, exotismul. Privită în sine, focalizată narativ, normalitatea se poate dovedi o formă de anormalitate. Cît despre limbaj, acesta e o piele, și nu un produs sintetic.

Există la Alexandru Vlad o fascinație a cotidianului și a imediatului. Analizele sale sînt niște operațiuni de descojire. Pentru el nu există simplitate și lipsă de profunzime. La o analiză atentă, totul devine monstruos de complicat. Dar prozatorul nu se lasă prizonier acestor complicații. Le urmărește, le studiază, le sintetizează.

Fragmentul ce urmează se află într-un document din computerul lui Gheorghe Crăciun, intitulat chiar „Alexandru Vlad”, pe care autorul l-a salvat în 8 februarie 2003, în folderul „Pactul somatografic”, aflat în folderul „Pulsul prozei”. (n. ed. C.M.)

Stările difuze ale conștiinței sînt în proza lui Alexandru Vlad o expresie a corpului treaz. Prea multă atenție acordată simțurilor tulbură planul logocentric al intelectului. Percepția face inteligibilul mai greu de reprezentat, iar adormirea canalelor de comunicare cu lumea exterioară nu contribuie la clarificarea adevărului. Între cele două etaje ale ființei, gîndirea și simțirea, există o nepotrivire și o neînțelegere originară. Subconștientul este poate chiar rezultatul informal al acestei rupturi. Scrisul încearcă să repare ceva. Însă la Alexandru Vlad nu există salvare prin scris. El promovează o scriitură resemnată, avînd transparența parțială a unui geam aburit, care are de fiecare dată statutul unei mărturii. Oricît de mult și-ar șlefui textele, Alexandru Vlad nu înțelege să facă acest lucru din respect față de literatură. Mai degrabă e vorba despre respectul față de viață, față de ființă și încercările existențiale ale subiectului uman.

*1 Textul despre Alexandru Vlad este singurul care nu a apărut în cadrul rubricii din *Observator cultural*, fiind inclus ulterior de Gheorghe Crăciun în această serie. De la finalul acestui comentariu

lipsește, de altfel, precizarea cu privire la data și locul apariției, ceea ce mă face să cred că e vorba fie despre un text mai vechi, recuperat de autor din propria arhivă și introdus, cu modificări substanțiale, în cadrul acestei secțiuni, fie de un text scris special și neterminat la data la care a salvat fișierul. În „Lista de lucrări” la care am făcut deja referire, singurul articol despre Alexandru Vlad datează din 1983 și a fost publicat în nr. 11/1983 al revistei *Astra*, în cadrul rubricii „Generația '80”, în care au apărut și articolele despre Vasile Andru, Sorin Preda, George Cușnarencu, Adina Kenereș și Constantin Stan, care pot fi citite în secțiunea „Panou cu debutanți și consacrați” din volumul de față. (n. ed. C.M.)

Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii*1

Personajele lui Mircea Nedelciu nu sînt corpuri, ci energii: verbale, volitive, acționale, anamnetice etc. În cărțile autorului corporalitatea e la o primă vedere un element de decor, acea materie descriptiv-analitică ce conferă traiectului epic consistență, concretețe, aparența vieții. Lucrurile sînt însă mai complicate decît par, mai ales în cazul unui teoretician atît de redutabil cum este acest mare prozator.

Toată poetica sa, cu temele, obsesiile, structurile compoziționale și formele retorice care l-au consacrat, se află depozitată, la vedere sau printre rînduri, în volumul de debut *Aventuri într-o curte interioară* (1979). Ținînd seama de conținutul acestei cărți și urmărind implicațiile subiacente ale titlului, descoperim că sintagma „curte interioară” este un echivalent al ideii de „univers narativ” și chiar al conceptului de „literatură”. Pe de altă parte, „aventurile” sînt tot atîtea forme de adecvare a naratorului sau inadecvare (cu implicații de multe ori riscante!) la un sistem de referințe dat, în care esențiale sînt vechile modalități de percepție și reprezentare a cotidianului și tradiția epică.

Un cititor care acceptă fără să stea prea mult pe gînduri etichetele genurilor și ale speciilor ar putea să ia de bună precizarea „nuvele” aflată dedesubtul titlului acestei cărți. Fapt care ar face din Mircea Nedelciu un prost nuvelist. Ceea ce nu este cazul. Se știe că nefericita idee a încadrării textelor cuprinse în carte într-o specie dată i-a aparținut editorului, și nu celui care semnează volumul. Aventura editorială a acestui volum de debut începe, iată, chiar cu refuzul lui de a se subsuma unei categorii literare anume.

Multe alte forme de refuz ar putea fi inventariate în continuare

(în primul rînd, toate acele elemente care fac din falsele nuvele pur și simplu niște texte), însă ceea ce mi pare simptomatic în scrisul lui Mircea Nedelciu chiar de la începuturile sale este refuzul corpului intim, al corpului subiectiv ca alternativă identitară la presiunile lumii exterioare. Nu este vorba despre un refuz *de facto*, nici despre un deficit de înzestrare somatografică a autorului, ci de sesizarea conflictului ireductibil dintre corp și limbaj. Acest conflict nu sfîrșește însă într-o problemă, el nu devine substanță a scrisului. La acest nivel, autorul nu se grăbește să acorde prea mult credit gîndirii speculative sau mijloacelor psiho-poetizante moștenite din proza antecesorilor. Corpul este un obiect netransparent.

În cărțile lui Mircea Nedelciu, corpul individual e sesizat și descris în formele lui socializate, de acțiune și prezență publică, dar și în acest caz elementul genealogic sau cel economic sînt mai importante decît resorturile psiho-pulsionale ale existenței. Sugestia apartenenței corpului individual la un corp-masă, ghidat de stereotipii fundamentale, cu puternice inserții istorice, este și ea prezentă. Personajele autorului se constituie în cupluri, grupuri, neamuri, categorii, secte. Ele acceptă înscrierea lor în tot soiul de ritualuri cu caracter distinctiv și subordonarea față de imaginarul colectiv, cu miturile și fantezmele lui. De ce în circumstanțe date omul procedează într-un fel, și nu în altul, determinîndu-și astfel destinul, e o altă problemă pe care autorul și-o pune și pe care știe bine că nu are cum să o rezolve. Tocmai de aceea există povestea, dorința și plăcerea de a povesti. În cărțile lui Mircea Nedelciu, nevoia de fabulație e un element fundamental în ecuația umanului. *Zmeura de cîmpie* (1984) – „roman împotriva memoriei”, cum precizează autorul – permite o lectură și în această grilă.

Corpul intim (cu toate reacțiile, frustrările și aspirațiile sale) e un obiect imposibil de verbalizat, pentru că verbalizarea e rezultatul unei relații sociale, și nu un privilegiu al subiectivității. Mai mult decît atît, orice vorbitor al unei limbi se poate întreba dacă descrierea sa a ceva îi aparține sau nu, dacă el stăpînește limbajul sau, dimpotrivă, se află la cheremul acestuia. În scrisul autorului ieșirea din această dilemă se produce prin ingenioasa soluție a transformării textului/textelor într-un conglomerat de mijloace particulare de comunicare verbală. În absența unei

corporalități urmărite în sine (fie și în ipostaza unei cutii de rezonanță a faptelor din social), avem peste tot semnele ei subsecvente dialogului polifonic al limbajelor. Or, cîte limbafe, tot atîtea forme de corporalitate (individuală, de grup și de masă). De aici procedeul „transmisiei directe”, menit a surprinde stereofonia existenței, cu semiozele ei comunicative, orale și dialectale, și contextele ei perturbatorii.

Cum am văzut, din proza lui Mircea Nedelciu lipsește omul interior. Limbajul pare făcut în exclusivitate pentru omul din afară, nu pentru cel dinăuntru. Cînd se privește pe sine, acest om exterior se vede cel mult ca un reflex a ceea ce-l înconjoară. Pe de altă parte, autorul sesizează și faptul că omul nu poate gîndi liber într-un limbaj a cărui armătură se sprijină pe semnele posesiunii („Claustrofobie”). Cînd vorbește despre raportul dintre a fi și a avea (una din temele sale obsedante), Mircea Nedelciu nu cade în speculație ontologică, ci reduce încă o dată totul la social, văzut mai degrabă ca un context întîmplător, acceptat de nevoie, al individualității. Această lume din afară e în permanență conotată de o notă de stranietate. Și nu e vorba aici – cum s-a spus – doar de privirea de tip cinematografic a autorului, ci și de apetența sa pentru insolitare. Oricît de banale ar fi lucrurile și fenomenele pe care individul le descoperă în jurul său, acestea poartă cu ele o aură metafizică numai a lor, par independente, intangibile și de o prospețime sau o noutate care tulbură corpul, închizîndu-l în funciara sa incapacitate de exprimare verbală.

Am putea lua acest exemplu (din proza intitulată „Și ieri va fi o zi”) în care personajul perceptor ajunge la constatările sale datorită unei distorsiuni temporale:

Am lăsat toate aceste mici nimicuri să plutească în ceața lor sau în aceea din capul meu (pentru prima dată mahmur în sensul propriu al cuvîntului) și m-am întors în dormitor să mă îmbrac în viteză. Eram convins că am întîrziat la serviciu și timpul, ca de obicei în astfel de cazuri, se scurgea cu o repeziciune mult mai mare, nedorită, stresantă. Îmbrăcîndu-mă, am mai adresat pereților, mobilelor, împrejurimilor trupului și alte priviri atente, mai puțin distrase decît de obicei. În lumina ce părea să crească imperceptibil nu mi-a fost greu să descopăr tot felul de semne, crăpături în zugrăveala

pereților, nuanțe și forme noi ale unor obiecte de serie. M-am gândit că așa trebuie să vadă aceste lucruri orice străin, orice om care nu le vede în fiecare zi, poate eu însumi le-am mai văzut așa atunci când le cumpărasem și le pusesem în dormitor. O senzație de lucru străin care urmează să-ți devină familiar și să-l uiți încetul cu încetul, senzație citită însă, în această dimineață mahmură, de la coadă la cap. Ceva care seamănă cu o propoziție tradusă din latină în română de cineva care nu știe să facă și cuvenitele transformări ale topicii și lasă cuvintele traduse în locurile lor din fraza latină. Cît de străin trebuie să fie sau să devină cineva față de lumea în care trăiește zi de zi pentru a încerca o astfel de senzație – m-am întrebat și jocul m-a prins imediat.

Însă aproape întotdeauna personajele lui Mircea Nedelciu ascund în sensibilitatea lor nebănuite capacități contemplative. E poate o formă de compensație față de propria lor nestatornicie geografică. Cel mai adesea corpul se autoexprimă acțional, ambulatoriu. Toate cărțile autorului sînt pline de personaje care străbat distanțe, caută ceva, schimbă locații, evoluează pe itinerarii ciudate, aparent fără un scop precis. Ele sînt lipsite de conștiința apartenenței la un loc și par să traverseze spațiile doar pentru a le descoperi configurația, particularitățile. E aici o foame de lumea concretă care se confundă cu foamea de viață și știința împăcării cu imediatul, indiferent de cadrele lui politico-istorice. Totul este privit cu atenție, înregistrat, comprimat în memorie. Unele personaje se aventurează în căutarea limitelor memoriei (*Zmeura de cîmpie*), altele sînt obligate să experimenteze ineditul lumii concrete și capacitățile terapeutice ale artei în condițiile izolării de concret („Claustrofobie”). În „Excursie la cîmp”, cîțiva tineri convalescenți care refuză ideea operei de artă ca mijlocire încearcă să experimenteze artistic formele și fenomenele Naturii. Experimentele sînt translate uneori în fantasmatic, pînă la dereglarea simțurilor și pierderea instinctului de orientare (Luca în „Tratament fabulatoriu”), aruncînd totul în fabulos și confuzie, dar evitînd pătrunderea în amănuntele organicului. Mai mult decît corpul sensibil, organicul e o altă zonă închisă în propria-i opacitate, care refuză analiza.

Între somatografie și sociografie, Mircea Nedelciu alege întotdeauna fără să ezite primul tip de demers. Despre corp nu se

poate vorbi, pentru că spusele (ca și... scrisele) sînt mistificatoare. Vorbele maimuțăresc faptele și nu sînt în stare să exprime autenticitatea unei trăiri. Folosind o noțiune poate prea pretențioasă, am putea spune că autorul crede doar în somatopoieză, în trăirea corporală luată în sine. Deși chiar și aici apare inconfortul existențial. Îmbogățirea omului cu cunoștințe și experiențe noi duce la alienare: „nemaiputînd stăpîni multitudinea de țândări în care ne-am scindat, nu mai tronăm peste ele, ci alergăm amețind de la una la alta și, astfel, acestea ne subjugă”. Omul lui Mircea Nedelciu este un prizonier al imediatului, iar lumea autorului, una a diseminării.

O altă caracteristică derivă de aici. Nu există în toată proza noastră postbelică o substanță socială atît de diversificată și ilustrativă pentru omul nou produs de comunism ca la acest autor. Acest om e un hibrid social, marcat de noi deprinderi, noi tipuri de comportament, noi forme de percepție. Nu se confundă neapărat cu o sumă de mecanisme, chiar dacă el exprimă o categorie socială. Își are și el momentele lui de contemplație, plăcerile lui simple, dar inefabile. Nu se identifică cu simpla forța de muncă și nu este nici exponentul fără scăpare al unei tradiții degradate. Notînd reacțiile, gîndurile, scopurile vitale ale acestui tip de om, autorul atrage în același timp atenția asupra lui, îi dezideologizează imaginea propagată de mecanismele puterii oficiale din anii '80-'90 ai secolului trecut și sugerează destule dintre motivele care au contribuit la capacitatea sa de supraviețuire. S-ar putea iniția o lectură a cărților autorului și în această direcție.

Pe Mircea Nedelciu nu-l interesează în mod special nici experimentele la nivel de limbaj (în acest sens, „DEX 305”, din volumul *Și ieri va fi o zi* [1989], e doar o demonstrație de virtuozitate), cum se întîmplă în cazul colegului său de generație Gheorghe Iova, nici cele care au în vedere distorsiunile poetice ale percepției (Ștefan Agopian), ci efectele scrisului literar asupra cititorului. Scriitura lui Mircea Nedelciu, desfășurată într-un evantai de limbaje foarte diferite, e atît de obsedată de pactul cu cititorul, încît devine expresia unui nou tip de funcționalitate literară. Cred că tocmai această repunere în discuție a funcțiilor literaturii în lumea modernă a scăpat criticii noastre atunci cînd aceasta a dat semnale că nu prea înțelege rostul prefeței teoretice a

romanului *Tratament fabulatoriu* (1986), care este o carte nu doar a unei utopii sociale, ci și a unei utopii corporale, în varianta corpului acțional și a corpului-masă. O carte despre *zoon politikon* la propriu!

(*Observator cultural*, nr. 141, 2002)

*1 Textul cu numărul șapte din *Observator cultural*, acesta avea și un subtitlu: „Corpuri netransparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii”. (n. ed. C.M.)

Părțile și totul, nervi și sintaxă*1

În literatura noastră postbelică, Tudor Țopa (autorul a doar două cărți publicate pînă acum, scrise la 18-19 și, respectiv, 22-24 de ani) e un prozator de o sensibilitate aparte (și cu lecturi pe măsură!), care acoperă toată gama de senzații, pulsuni și fantasme a unei naturi interiorizate, de la pornirile ipohondrice la interesul pentru „realitățile” onirologice. Ca și Radu Petrescu, Tudor Țopa e o ființă greu de strunit, timidă și orgolioasă în același timp, pe care scrisul încearcă s-o disciplineze, s-o mențină în stare „de funcționare” și astfel să-i asigure justificările față de sine și de ceilalți. Operație dificilă, chinuitoare, mult mai vizibilă în țesătura discursului decît la tovarășul său de școală literară. În *Încercarea scriitorului* și *Punte*, autorul adoptă – ca formă mai rapidă și mai liberă de a vorbi despre sine însuși – scriitura jurnalului. Cel care spune „eu” în aceste cărți nu e însă mai puțin un personaj, un dublu al unei conștiințe care încearcă să privească totul de la distanță, nu și la rece, asediată de aprehensiuni, nedumeriri, revolte, excrescențe imaginare etc.

În aceste condiții, corpul celui care scrie devine o prezență tutelară în orice act de existență. În proza lui Tudor Țopa, corpul e un conglomerat de contradicții și de reacții bizare, atipice, nemotivate de cele mai multe ori, deși „poetice”. El se transformă adesea în spațiul de rezonanță al unei priviri ce pare a-și pierde coordonatele, scopul și sensul. Putem sesiza aici un deficit de normalitate comportamentală, deschiderea spre anarhia simțurilor. Corpul e și un loc al experienței în sens rimbaldian: prin deambulări neobosite și excese bahice, prin pasiunea de a străbate medii și de a colecționa în devălmășie prezențe umane dintre cele mai ciudate, prin nopți pierdute cu prietenii în discuții

interminabile și evadări sălbatice în natură. Cititorul asistă la o întreagă suită de acte de încercare a limitelor, în portofoliul de trăiri al prozatorului se adaugă alte și alte materiale combustibile necesare scrisului. Lumea e consumată cu furie, la toate nivelurile ei, într-un elan de-a dreptul alimentar, pînă la ultimele sale ingrediente, iar scrisul abia dacă poate face față acestei nestăvilite poftes nutritive.

Lumea celor două cărți e cea imediat postbelică (1947-1948, 1951-1953), cu mizeria, sărăcia și cenușiul ei. Ei bine, tocmai această lume dobîndește în proza lui Tudor Țopa o specială amprentă cromatică, prin bogăția ei de caractere, constituții fizice, conduite mentale, situații, fizionomii, peisaje, contexte de viață, publice sau intime. Notațiile par efectul unei viziuni existențiale obsedate de absurd, grotesc, anormalitate, halucinație și moarte. Disputat de reacții nervoase greu de stăpînit, de stări de reverie topite mai întotdeauna în paradisul vîrstei infantile, de porniri contemplative și retrageri în tăcere, trupul din care se hrănește scrisul autorului știe să-și economisească percepția în enumerări rapide, tăioase, cinice, cu efecte corozive, fiind din cînd în cînd oprit din foamea sa de a se manifesta doar de frumusețea feminină, miracolul naturii și paradisul sonor al muzicii.

Spre deosebire de Petru Creția, Tudor Țopa nu are răbdare pentru o metafizică a cerului sau a peisajului, pe care le înregistrează cu fervoare, fără însă a se supune vreunui ceremonial purificator. Spre deosebire de Mircea Horia Simionescu, mirările sale legate de nume și persoane nu se transformă în „studii” onomastice sau fiziologice, deși personajele celor două cărți exhibă mai întotdeauna virtuți mecanomorfe care-i amintesc pe Urmuz și G. Călinescu.

Autorul jurnalelor visează să devină scriitor, dar îi lipsește consecvența plăcerii pe teme și subiecte urmărite în mod constant, în limbaj el caută pitorescul și metafora substitutivă, proza ca atare l-ar tenta, însă legată de spații exotice și de personaje ieșite din obișnuit (vezi proiectul nuvelei „Dahmir”). Scrie dezordonat, la întîmplare, conștient de o anume monotonie a unor scene, relații, personaje etc. Cultivă o obsesie a amănuntului și a autenticității faptului imediat care-l face să atace de multe ori materia acumulată a unor întîmplări de o zi cu precizia romancierului

realist și deschiderea acestuia pentru zonele obscure, anodine ale existenței. Jurnalele sînt aglutinări de „parcursuri” epice (un fel de exerciții de încercare a mîinii) în care dinamismul narativ nu aparține aproape niciodată contextului, ci celui care îl străbate. Grija recuperării acestor parcursuri ascunde o frică de alteritate, dar și seducția risipirii prin text în obiect. Cel care scrie fuge de sine dintr-o nevoie de ordine pe care zadarnic o caută în exterior. Notațiile sale „fixează” lumea cu un entuziasm care merge uneori pînă la renunțarea la propria intimitate. „Prea mult suflet, prea puțină pană”, notează el la un moment dat cu amărăciune, precizînd imediat că talentul e o realitate „însămîntată în carne”. Scrisul se naște din trup, deși simțirea poate fi mai puternică decît scriitura. Nu e vorba aici de simțirea comună (sentimente și stări familiare), ci de revelația faptului că ești în viață, împinsă uneori pînă la demență, într-un teritoriu interior pentru care nu există limbaj. Această dialectică a trăitului și indicibilului asigură tensiunea celor două cărți, explică turnura lor fragmentară, face din prezența autorului lor o individualitate dezvăluită intermitent.

De fapt, aceste romane-jurnal sînt niște anti-cărți, produsul unei certe incapacități de adecvare a conștiinței la pulsunile corpului, a corpului la condiționările verbalizării. Mecanismul transformării insului oarecare în scriitor se desfășoară sub ochii cititorului, cărțile se fac și se desfac din propria lor materie, deși rezumarea lor la imediat îl irită chiar și pe „producătorul” lor. Fascinat de *Iliada* lui Homer, familiarizat cu proza lui Cervantes, Diderot, Goethe, tînărul autor aspiră să atingă o măreție și o soliditate a propriului scris de care nu se simte încă în stare. El caută poeticul în sens categorial, dar nu găsește în lumea care-l înconjoară căi de acces către acesta. Sedus de poezia prozei, chiar de poza romantică a omului poetic, încearcă să evite ceremonialurile scrisului artistic și își ia libertăți sintactice la care un romancier tradițional pare insensibil prin definiție.

Sintaxa tînărului Tudor Țopa e înainte de toate o formă de energie, imaginea în oglindă a mișcărilor sale psiho-somatice. E abruptă, meandrică, domoală, convulsionată, zvîcnitoare, înceată, răsucită în jurul cuvintelor sau imaginilor în forme ritmice dintre cele mai diverse. Pe autor îl preocupă nu doar poezia prozei, ci și muzica ei. O muzică insidioasă, vizibilă la nivelul selecției lexicale,

al tăieturii propoziționale. Ea rezultă dintr-o sintaxă locațională care încearcă să rețină simultan repere legate de lumea dinăuntru și de cea din afară, iar această sintaxă se află la discreția ochiului și a cerebralității proprii acestuia, ca în următorul fragment:

Privind prea mult cu ochii ficși casele Cotrocenilor și arborii, dimensiunea a treia pieri și îmi rămaseră toate doar pe retină, mărunte, atât de aproape, de fapt înăuntrul ochiului, prinse lipite, înviind acolo de pulsația capilarelor, mici cum numai demult, foarte rar și atuncea, mai văzusem obiectele, de pildă, din tren niște vaci pascănd într-o vilcea, cu pielea roșie din plin pătată cu alb, curate și netede, netede... [...] Pe măsură ce coboram aleea, m-a pătruns un fel de patimă din ce în ce mai aprinsă pentru tot ce mă împrejmuia. O clipă avusesem mirarea aceea subită și fără fund că, iată, trăiesc (pe care am asemuit-o odată cu rubedenia ei geamănă – mirarea, și ea subită și fără fund, că voi muri cândva) – contemplam așadar în clipa de care spun; în cea următoare însă, puterea nemișcată fu o lavă roșie și fără seamăn de densă, un dor care creștea neconținut, dor egal față de tot ce mă înconjura, fără lacună. Obiectele obținuseră din nou cea de-a treia dimensiune, pe nesimțite; felul lor de a-mi fi prezente în minte după aceea nu suferise vreo modificare în raport cu felul lor de a-mi fi fost prezente în minte când nu le aveam, strict opticește vorbind, decât doar pe retină și atât, plane și pitice. Ajuns între timp, cum coboram aleea, cam la nivelul de sus al copacilor din Cotroceni, vedeam coama cîte unui grup, subtil îndoită de un vînt slab: cît era ea de mare, nu însă tinzînd a mi se destrăma în privire, ci ca pe o unitate, și resimțînd – eu – efectul considerării îndeaproape a unei spinări de șopîrlă. [...] Parcă din cauza tăcerii și pustietății perfecte, aerul e necrezut de limpede, atât în lumină, cît și în umbră. Și deoarece văzul mi-a rămas sus, în deal, pot fi văzut laolaltă, una cu trunchiurile, cu ostrețele gardurilor, cu zidurile bălțate (de lumină și de umbră) ale caselor, cu pavelele pe care calc, tot mai moale, gata să mă întind pe spate ca pe o apă și să mă las purtat; pot fi văzuți de sus și propriii mei ochi, care, acolo jos, văd de-a dreptul toate cele de primprejur: striățiile și așchiile gardurilor, asperitatea zidurilor cu lichenii ei de un verde auriu ori de un verde arămiu, înfloriți plat – tot mărunțișul acesta, toată pilitura asta răsare sub ochi, la privirea lor, bîzîind, desfăcîndu-se și reîntrunindu-se, iar desfăcîndu-se și așa mereu pe toate suprafețele volumelor, lățîndu-se, înălțîndu-se și adîncîndu-se...

Cît despre lumea socială a jurnalelor, aceasta e înregistrată fie prin reveniri concentrice insistente, fie rapid și pregnant ca în desenele expresioniste. Oamenii sînt definiți prin forma, volumul, culoarea, arhitectura lor anatomo-funcțională, totul în linii foarte apăsate, acide. Amintirea are strict valențe afective și constă în forme imediate de acceptare sau respingere, de cele mai multe ori intuitive. Visele sînt notate scrupulos, cu un interes bolnăvicios pentru nonsens și lipsa de semnificație. Nici aici corpul nu lipsește niciodată, uneori și prin transcrierea unor senzații fizice și fiziologice imposibile în realitate (levitația, zborul etc.).

În ce privește corpul interior, aici apar scurtcircuite ale raportării la obișnuit. Corpul „observatorului” acestei lumi se scufundă în stări de prostrație și în abisuri de sens, avînd chiar o predispoziție maladivă pentru aceste acte de scufundare. Nici corpul intim nu este un spațiu satisfăcător, pentru că el conține crevase, rupturi, denivelări psihotice, distorsiuni senzitive. Curajul (ca și consecvența) de a-l explora cu adevărat, așa cum fac Max Blecher sau Hortensia Papadat-Bengescu, îi lipsește autorului – o explicație și pentru „furiile” sale declanșate ca din senin (mai ales în familie). De vină pentru această perpetuă contradicție nu pot fi decît tendința și, pînă la urmă, vocația depresivă a celui care trăiește mai mult decît poate să scrie. Viața lui se risipește între lecturi, vizite la rude, întâlniri cu prietenii, excursii în natură, stări de lene, porniri autoscopice niciodată finalizate într-o secvență încheiată de viață. E o succesiune de fragmente și observații cu caracter mereu provizoriu.

Fragmentarea e într-un fel programatică pentru că cel care scrie vrea totul, cultivîndu-și cu bună știință grandomania și capacitatea de dăruire integrală. Undeva apare precizarea că această dorință de posesiune e o dorință de „a umple” lumea cu sine. Din păcate, tînărul Tudor Țopa (personajul narator Teofil) e prizonierul unei lumi prea mici și prea meschine. Ambițiile sale conțin și o dimensiune donquijotescă. Căutarea totalității dă seama și despre scriitura sa bazată pe imagini analogice, uneori de tip infantil. Corpul devine astfel o sursă concretă de gîndire comparativă. Vegetalul se antropomorfizează, percepția umanului trece prin filtre entomologice, obiectele sînt absorbite cu toți porii

într-un limbaj care le transformă în prezențe insolite, când și când monstruoase. Misterul lor rămîne constant, invincibil, de unde înclinația spre abandon și disperările legate de o operă care refuză să se îplinească.

Locul lui Tudor Țopa între ceilalți membri ai Școlii de la Tîrgoviște e unul special. El pare încă un prozator ce nu și-a găsit ordinea, dicțiunea, identitatea. E în continuare un pilot de încercare al propriilor sale obsesii, nemulțumit de toate formele de stabilitate ale discursului epic, deschis suspiciunii și izolării. E un alergător singuratic de cursă lungă ce a ales să concureze mai departe cu propriile sale performanțe de tinerețe.

(Observator cultural, nr. 144, 2002)

*1 Textul cu numărul opt în cadrul rubricii din revistă, acesta a apărut cu titlul: „Încercările» lui Tudor Țopa. Individualitatea intermitentă, părțile și totul, nervi și sintaxă”. După cum se poate vedea, în procesul alcătuirii secvenței „Pactul somatografic” din volumul de față, efortul autorului a fost unul de simplificare a titlurilor și de reordonare a textelor, astfel încît să obțină o coerență superioară a temei investigate. (n. ed. C.M.)

ÎNAPOI, LA PREZENTUL TRECURT

Proza – primele experiențe, ultimele experimente

Normal ar fi să începem cu anul de grație 1840, când, întrucît s-a ajuns la concluzia că „traducțiile nu fac o literatură”, îndemnul „scrieți, băieți, numai scrieți românește!” devine o invitație poruncitoare la mobilizarea forțelor proprii. Asta și pentru că, odată cu primele decenii ale secolului, literatura încetează să mai însemne letopisetz, salon, amuzament, oftătura erotică, album, omorîrea timpului, mirare vilegiaturistică, temenea politică de circumstanță. Prin Budai-Deleanu, literatura a început să-și descopere șansele, spațiul și funcțiile. Dar autorul *Țiganiadei* e ca și necunoscut la apariția *Daciei Literare* și a articolului-program, în momentul în care originalitatea e pusă pe ordinea de zi a imperativelor celor mai arzătoare. Lumea simte că lipsește o temelie, o bază elementară a discuțiilor și distincțiilor literare, nevoia e aceea a unor certitudini estetice (deși cuvîntul încă nu se rostește) autohtone. Astfel că revista moldoveană va cuprinde și o primă rubrică de „compuneri originale”. Care compuneri (epoca a știut totuși să-și găsească cu modestie cuvintele) nu vor întîrzia să apară. Să ne gîndim numai la „O alergare de cai” și, mai ales, la „Alexandru Lăpușneanu”, certificatul de naștere al prozei românești (romantice), cum știe orice om trecut prin școală. Dar să nu ignorăm nici scrierile mai puțin canonice, de exemplu acel bizar caleidoscop de proverbe din *Negru pe alb*, unde apare și o concepție cu totul curajoasă pentru contextul vremii asupra coerenței și structurii unui text literar. Și ce altceva decît niște premise ferme ale caragialismului sînt „Rețetă” și „Fiziologia provincialului”? Negruzzi e un pionier în multe planuri, nu unul de rînd, evident. Dar Anton Pann cu a sa *Poveste a vorbei?* Contemporanii culți ai cîntărețului bisericesc vor fi fost destul de

puțin sensibili la naivele și „vulgarele” sale preocupări, dar putem noi astăzi citi această carte făcînd abstracție de ultimele explorări în materie de colaj și citare, ignorînd, de exemplu, cărțile unui Mircea Horia Simionescu?

Adevărul este că la 1840, și încă două-trei decenii mai tîrziu, lucruri nemaivăzute și nemaipomenite nu au de unde să apară, pentru că scrisul, scrierea de literatură, este și o scriere a limbii, un exercițiu de sintaxă și vocabular. Cînd vreunul dintre apostolii culturali ai vremii încearcă să redea „pre limba noastră” cutare sau cutare formă poetică, el încearcă, de fapt, elasticitatea, amplitudinea, puterea de metamorfozare a acestei limbi abia ieșite din tiparul înșăilărilor istoriografice și al actelor de cancelarie.

Traducerile sînt și ele astfel de încercări. Negîndu-le rostul, Kogălniceanu pare a încerca scoaterea timpului din țîțînile sale firești. Graba aceasta vine dintr-o voință de compensație, dar, pe de altă parte, adaptările și imitațiile sînt fenomene implacabile, utile în sensul cel mai practic posibil. Scrisul e meșteșug, elaborare și tradiție. Or, o tradiție autohtonă lipsește nu numai conștiinței epocii, ci și bibliotecii. Neculce, publicat abia în 1845, nu este un model de ficțiune, ci unul de oralitate, ceea ce interesează mai puțin. *Țiganiada* e tipărită în 1876, discursul lui Cantemir e prea sofisticat pentru puterile expresive ale momentului, dar și prea arhaic. Conachi și Văcăreștii sînt excluși din capul locului, ei fiind interesați, eventual, în saloane și pentru albumele duduilor și repertoriul lăutarilor, de existența lui Anton Pann nu se prea ține seama, iar literatura populară este privită mai degrabă ca document etnografic și istoric decît în prospețimea valorii sale estetice (redușă, mai tîrziu, de Alecsandri, la dulceața diminutivelor și sesizată în profunzime abia de Eminescu).

De aceea, imitațiile sînt în firea lucrurilor, cel puțin o vreme. Nu poate fi vorba despre originalitate fără o contestare implicită sau explicită a unor modele. Or, pentru a fi contestat, modelul trebuie mai întîi asumat, însușit. „Imitația este o *prima forma* a originalității”, observa Lovinescu în *Istoria civilizației române moderne*.

La modul cel mai general vorbind, pentru ca o literatură să existe, este nevoie de un cod lingvistic, de o retorică, de un domeniu de lucru cît de cît formalizat. Căci nu subiectul te învață

cum să scrii, ci scrisul însuși. Nu scrisul cu toptanul, evident. Dovadă – atâtea sute de pagini de „ruinuri” ale istoriei noastre literare.

De oricâte erori și exaltări ar fi dat dovadă epoca, cea mai naivă și cea mai puțin scuizabilă este aceea de a-l vedea pe scriitor născut gata înarmat, ca Pallas Athena din țeasta lui Zeus. Radicalitățile (nu numai lexicale) ale lui Heliade-Rădulescu nu mai sperie astăzi pe nimeni, le înțelegem altfel. Donquijotismul acestui autor în luptă cu morile de vânt ale unor tipare literare dorite originale, croite din mers este admirabil prin tenacitatea sa multiplu orientată. Traducînd, Heliade afirma generozitatea obștească a acțiunii sale. Există însă și un interes privat. Dincolo de vanitatea, vivacitatea și orgoliul primului nostru *vates*, și scrisul său este, se vede asta, un act complementar tălmăcirilor. Proiectul „Bibliotecii universale” apare și din nevoia subconștientă a unei centuri de siguranță de folosință personală. Cu tot curajul și cu toată voința individuală a creației, altfel nu poți pleca la drum ca scriitor. Ceea ce știi și Kogălniceanu, Asachi, Negruzzi, care traduc din toți și de toate și care preiau, imită și adaptează cam tot ceea ce se potrivește și li se potrivește. Procesul este logic, cîștigurile, puține cîte sînt, pot părea împlătoare; conștiința invenției se generează greu, cea a inovației va lipsi încă multă vreme. Totuși, Heliade, autorul *Anatolidei* și al prozelor satirice, este în felul său un experimentator, *riscul* părăind a fi meseria sa cea mai îndrăgită. Naivitatea lui Anton Pann e și ea dezinvoltă și novatoare. Originale sînt acum fenomenele de deviație de la codul comun abia instituit, scrierea imperfectă sau „vulgară” prin spontaneitate. Sînt lucruri care apar, în ciuda împrumuturilor, din bunele intenții lipsite de modele locale, din nevoia resimțită a extrapolării unor limite de reprezentare prea schematice, sînt efecte ale testării toleranței estetice a unei limbi nesupuse pînă atunci decît împlător la proba genurilor și a speciilor literare.

Prin Eminescu vom avea apoi nu numai o limbă literară unic sintetizată și un concept modern de poezie, ci și un model narativ specular, autoreferențial, astăzi încă viabil în proza celor mai buni autori ai anilor '80. Prin Maiorescu dobîndim un cadru teoretic în care literatura și cultura națională se pot așeza fără false complexe, fără false pudori, în cunoștință de cauză. Slavici învață

limba română și imperativele prozei scriind și greșind, lăsându-se îndrumat și corectat de prieteni, dar, odată cu *Mara* și cu *Budulea Taichii*, epica românească dobândește o autenticitate (și formală, prin aerul său de candid primitivism stîngaci) pe care maniheistul Filimon nu o avea. Creangă vine cu „o samă de cuvinte” de o năucitoare materialitate, sfidînd orice idee a prodigalității expresive, dar și cu o știință a discursului viu, vorbit, pe care mulți dintre contemporanii noștri amatori și autori de oralitate populară ar cumpăra-o astăzi la prețuri ridicate. Caragiale descoperă strada, berăria, bîlciul, weekendul, „fantasticul” politic și administrativ, articolul de ziar și procesul-verbal, potențialul estetic al extraliterarului minor, forța de șoc a parodiei, tensiunea narativă a propoziției scurte. Creangă și Caragiale știu ce înseamnă invenția epică, explozia sensului, inovația ca recondiționare a unor structuri primite, știu că există o scenă a limbajului pe care îl joci și de care poți fi jucat.

Este momentul în care literatura își poate permite, în sfîrșit, să respire dezinvoltă, fără crispări, fără griji, fără grabă. Rapidă, contradictorie, discontinuă și inegală, evoluția de la încrîncenata lipsă de umor a unui novator, sacrificat de insuficiențele culturale ale începutului, cum este Heliade-Rădulescu, la detașata malițiozitate și spontaneitate caragialescă este totuși firească. Dar procesul acestei maturizări se desfășoară cu o rapiditate demnă mai degrabă de secolul nostru, al vitezei și al schimbărilor prin contestație și ruptură. Arderea etapelor se producea cu o naturalețe tot mai accentuată și în afara oricărui spirit frivol, de falsă profunzime. Instrumentalismul macedonskian nu este un amagitor cristal de sticlă, el precede cu adevărat manifestele simbolismului francez. Dar nici prozatorul nu e mai prejos de poet. Macedonski, Creangă și Caragiale prescriu pur și simplu literaturii române alte modele narrative, alte imagini despre lume, scris și om, propun niște structuri regăsibile azi chiar și în cele mai recente apariții editoriale. Și ei sînt niște contestatari, fără discuție. Dar negația lor nu încearcă să fie nici violentă, nici explicită, cum se va întîmpla mai tîrziu. Spiritul novator nu are neapărat nevoie de un program expus pe puncte.

Caragiale îl va parodia pe Delavrancea nu doar în joacă. Urmuz va scrie *Cică niște cronicari...* nu doar în glumă. În ciuda

clamosului cor avangardist, care și-l va revendica drept combatant, nici Urmuz nu va spune „Nu” în gura mare. Nu-l va spune deloc, dar îl va afirma de-a lungul tuturor propozițiilor sale din cele nici cincizeci de pagini care ne-au rămas. Cîtă *Căldură mare* și cît *Proces-verbal* e în *Ismail si Turnavitu* se poate astăzi determina cu precizie, important este însă că, mai tîrziu, Eugen Ionescu va recunoaște în Caragiale și Urmuz niște înainte-mergători. Dar pînă la absurdul lui Eugen Ionescu trebuie afirmat *Nu-ul* aceluiași, iar înainte de acesta, „Nu”-ul avangardist. Criza, ruptura, radicalizarea conștiinței estetice se declară fățiș nu tîrziu după începutul secolului nostru, pe vremea cînd încă mai trăia Vlahuță, pe vremea cînd *Sămănătorul* și poporanismul și alte cîteva fenomene paradoxale asigurau o literatură oficială numai bună pentru acțiunea sanitară de la 1868 a tînărului Maiorescu.

Avangarda acționează prin provocare și contrarietate. Dar evoluția ulterioară a unor reprezentanți ai curentului ne arată că principiul contestației este unul mai mult strategic decît de natură a gîndirii. De fapt, începutul secolului își pregătise singur, prin tot felul de confuzii, această baie rece, ieșind fortificat din terapia-șoc ce i s-a administrat. Acum, tradiția nu este atît negată, cît ignorată cu bună știință, în numele unor noi modele (provizorii și cam arbitrare) de percepție a lumii. Și nu este vorba atît de proză și poezie, cît de limbaj și funcția lui. Cuvintele în libertate nu mai cunosc necesitatea vreunei relații istorice cu cealaltă literatură, a coerenței, a logicii gramaticale și psihice, pusă pentru un timp la naftalină. Automatismul psihic pur este incompatibil cu rectitudinea structurilor propoziționale achiziționate inclusiv de Caragiale. Lumea nu mai are un centru, eul refuză să mai fie un nucleu centrifug, împrumutînd comportamentul aleatoriu al seismografului. Individul uman descoperă sub propria sa piele o altă identitate a ființei sale, la fel de vie, la fel de legitimă, la fel de reprimată dinăuntru pe cît se simte el oprimat din afară. Fără mari realizări (Gellu Naum, Gherasim Luca și Trost rămîn), dezorganizarea internă suprarealistă a rafturilor literaturii creează noi fronturi de lucru. Fără interludiul avangardist, raporturile literaturii noastre interbelice cu așa-numita epocă a „marilor clasici” ar fi avut aspecte mai puțin tranșante, mai puțin net trasate.

Cît despre imitație și nevoia de sincronizare a culturilor tinere cu spiritul european al momentului, să nu uităm că Tzara, Voronca, Fundoianu, ca și letristul Isidore Isou au fost români.

La 100 de ani de cultură și literatură conștientă de sine, în 1940, un bilanț ar fi fost necesar. Și atunci s-ar fi văzut că, de bine, de rău, biblioteca visată de Heliade exista. Că scrisul este tot mai mult legat de această bibliotecă, de unde și o serie de reacții în numele unei autenticități chiar și neortografice.

Bine-cunoscută și la noi, metoda lui Marcel Proust, noua structură, e problematizată, dezvoltată, creator trădată, iar nu imitată. Scriitorul român știe acum în ce Europă trăiește. Are lecturi la zi, este lipsit de trac, posedă simțul capodoperei inimitabile. „Compunerile originale” ale lui Filimon și Duiliu Zamfirescu sînt recuperate cu nonșalanță și siguranță de Rebreanu. Acesta, un autor indiscutabil distinct, grav, canonic.

Discutabili vor fi, în schimb, Camil Petrescu, Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu Caragiale. Sînt discutabili prin capacitatea lor de a pune sub semnul întrebării cadrele estetice aparent consolidate ale vremii. Modificările sub semnul riscului, produse în proza de cursă lungă interbelică, lor le aparțin. Lor și generației *Șantierului*. În 1933, *Patul lui Procust* nu este altceva decît un experiment românesc de aceeași valoare și importanță ca și *Șotronul* lui Cortázar. Moment de referință în istoria prozei noastre, romanele lui Călinescu sînt totuși mai aproape de Creangă și Urmuz decît de Balzac. „Dicționarele” lui Mircea Horia Simionescu sînt o altă „poveste a vorbei”, una răsturnată, desigur. Știu exegeții lui D.R. Popescu cît datorează retorica enunțurilor sale suprarealismului românesc de ieri și de azi? Dar Mircea Ciobanu (cel din *Cartea fiilor*) își cunoaște predecesorii de acum cîteva secole? Teoria lui Radu Petrescu, a unei noi reprezentări despre persoană de la Caragiale încoace în proza românească – în paranteză fie spus – despre care nimeni nu suflă o vorbă, nu este o evaluare a unei tradiții în care însuși scrisul autorului se înscrie? Despre *Groapa* lui Eugen Barbu se vorbește astăzi tot mai puțin, despre Paul Georgescu considerațiile se fac cu o atenție din ce în ce mai sporită. Poate se va vedea mai tîrziu că *Încercarea scriitorului* a lui Tudor Țopa nu este o cărțuție, ci o operă. Breban e insensibil la pedanteriile stilului și la orice idee primită a coerenței

romanești, iar prozatorii de mâine vor avea de ce să spună că bine a făcut. *Lumea în două zile* e un veac de singurătate și de istorie a tehnicilor epice. Scris-cititul e o realitate de care pre-pașoptismul avea tot dreptul să se îndoiască. Dar și astăzi „mania traducțiilor” poate ucide scriitori bine dotați pentru literatură. Marquezieni, camusieni, faulknerieni etc. avem și noi în momentul de față. Ceea ce nu spune mai nimic, pentru că Musil nu e mai deloc cunoscut, Joyce e citit pe deasupra, iar Noul Roman francez e înțeles pe dos și produce efecte aberante. Totuși, tinerii noștri nu ară pe ogoarele altora. La confluența dintre Salinger și Caragiale se află Mircea Nedelciu. Sub *Aripa grifonului* lui Alexandru Vlad se ascunde nu o grifonare, ci o scriitură. Marian Popa (prozatorul) pare inclasificabil, indescifrabil și indestructibil. Volumele lui Gheorghe Iova așteaptă în edituri. Vasile Andru scrie pledoarii pentru inovație, dar încă nu ne-a dat noile cărți. Catifeaua construcțiilor lui Ștefan Agopian repune în discuție conceptul de roman istoric. După *Octombrie, ora opt*, despre Norman Manea se va vorbi cu siguranță altfel.

Să nu uităm însă că de la semnalul de alarmă al anului 1840 și pînă azi n-au trecut nici 150 de ani!

(*Astra*, nr. 1, 1982)

DE COMPLETAT

*Scris în 1982, înaintea debutului meu ca prozator, acest mic eseu are nevoie de cîteva completări finale... (Vezi mai departe obs. mele despre experiment din cartea cu IBL și Monica Spiridon.)*1*

*1 Am introdus în secțiunea „Addenda” articolul la care face referire Gheorghe Crăciun în nota de mai sus: „Experimentele unui deceniu (1980-1990)”, publicat în volumul semnat de Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, *Experimentul literar românesc postbelic*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, pp. 35-47. Textul a fost scris în 1996. (n. ed. C.M.)

Arhipelag-ul '70-'80 și noul flux

Fapt mai puțin obișnuit pentru mentalitatea noastră de comozi (uneori și placizi?) receptori ai inițiativelor editoriale la zi: un aer de *Arhipelag* prea puțin așteptat vine să înprospăteze atmosfera nu excepțional de pură și transparentă (sigur, e vorba aici și despre acele limite oficial admise ale unui implacabil grad de poluare) a continentului literar 1981. Un aer cunoscut și totuși nou. „Antologia de proză scurtă contemporană” pe care ne-o propune criticul Mircea Iorgulescu este o noutate în primul rînd prin ideea obținerii unei mari unități-caleidoscop, reprezentativă literar și referențială pentru un întreg deceniu, din alăturarea într-o ordine sui-generis a 15 texte scurte, semnate de autori afirmați în marea lor majoritate între 1967 și 1979. Apoi, prospețimea estetică și valoarea de întrebuințare a unor produse deja cunoscute (nici unul dintre textele antologate nu este inedit) se apreciază, înțelegem din gestul în nici un caz conformist al criticului, și în funcție de un context istoric și social al lecturii, de un prezent literar, de o ideologie artistică la un moment dat dominantă, deși în multe situații derutantă.

Neașteptată, ca orice obiect căruia nu-i simți lipsa, cartea este primită cu brațele stereotip deschise, a surpriză dinainte prevăzută. Culegerea e comentată calm, ca o reuniune oarecare de texte, în baza unor norme de respirație critică stas (inventarierea și repartizarea autorilor pe sectoare), îmbunătățite de aspectele specifice ale capacităților toracice particulare (cuvîntul introductiv poate deveni o țintă în antrenamentul la exercițiile de tragere). Aerul ei de excepție, calitățile sale curative evidente sînt receptate cu psihologia celui învățat să respire orice și să rămînă insensibil la gesturile neortodoxe în așteptarea marelui roman renăscut din

propria sa cenușă. Deși prefața debutează *ex abrupto*: „Un roman! – iată ce năzuiește să fie această culegere. Un roman ale cărui capitole, fără legătură directă între ele, scrise de autori diferiți și independent unul de altul, să poată da o idee despre universul, temele, preocupările și soluțiile prozei românești din deceniul 1970–1980”; avertismentul antologatorului, sugestia unei lecturi dialectice în contradicție cu subtitlul și conținutul dezvoltării teoretice ulterioare nu prea sînt luate în considerație. Or, una e să explorezi *Arhipelagul* urmînd dorința cartografului său, a unui parcurs strict ordonat *da capo al fine* după o viziune prealabilă, și alta e să-ți alegi cum vrei autorii, titlurile, formele de relief și să probezi cunoașterea la împlinire, pe sărite, (dez)ordinea propriei tale selecții subiective, ca în orice lectură a unei antologii în afară de excepție. Rezultatele finale ale drumului sînt fundamental diferite, sensul cărții este de fiecare dată altul.

Parcurgînd „constructul” lui Mircea Iorgulescu în conformitate cu jocul propus, personal, n-am găsit de cuviință să mă întreb de ce lipsesc din suprafețele lui spațiile numite Radu Petrescu, Tudor Octavian, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Mircea Ciobanu, Valentin Șerbu, Marcel Constantin Runcanu, de ce nu sînt prezentați aici și alți cîțiva autori (și) de proză scurtă debutați după 1970, sau cu puțin înainte, și nici nu mi s-a întîmplat să-mi pun problema dacă unii dintre prozatorii selectați n-ar fi putut intra în antologie cu alte texte mai reprezentative, mai valoroase etc. Această lectură orientată, „programată” a selecției ne arată că aerul *Arhipelagului* are o prospețime și o consistență nu exotică, ci osmotică, pentru că nu este vorba aici de o determinare a tuturor curenților distincți, ci de înmănuncherea lor într-o imagine globală cu rol de specificare a realului, de transformare în concret literar a unei structuri mentale (model posibil al unei lumi) aparținînd criticului. Criteriul antologiei este în mai mică măsură unul al autorilor. Ceea ce interesează este o anume *substanță* a literaturii. Una obținută din compatibilizări și analogii subterane de sensuri convergente. Textul fiecărui autor fiind un capitol, legăturile dintre acestea sînt indirecte, dar ele există într-un tip de motivație pe care compoziția romanului modern o cunoaște de multă vreme. Într-o lume extrem de diversă, de dinamică și dialectal-contradictorie, aflată în plină metamorfoză, temele autorilor deceniului opt sînt

totuși comune, țin de o atitudine generală în privința realului, cu destul de puține variabile. Tocmai de aceea *Arhipelagul*, colecția aceasta de reliefuri „orogene”, nu este eterogen, ci formează un ansamblu omogen. Antologia trebuie într-adevăr citită și percepută ca un roman. De fapt, ea este chiar Romanul, unul dintre modelele sale experimentale obținute printr-o simulare de laborator, una dintre posibilele sale întruchipări viitoare. *Arhipelagul* vorbește indirect despre o ipotetică formă romanescă, discontinuă și polifonică, dar, în același timp, afirmă pentru romancier și necesitatea schimbării-lărgirii câmpurilor de observație-investigație:

Deși aparent romanul ocupă în proza deceniului '70-'80 locul central, *adevăratul laborator al înnoirilor și al compromiterii clișeele rămîne proza de mici dimensiuni* (s. m.). Nu se opune „genului proteic”, dar îl susține, îl completează, îi corectează excesele. *Cînd romanul ajunge să fie obsedat de „marile probleme” și riscă să uite omul, proza scurtă readuce în prim-plan viața imediată, cotidianul, existența concretă sau instruieste de posibilitățile parabolei, ale cauzabilității psihologice, ale confruntării dintre „text” și real, dintre limbaj și istorie* (s. m.).

Antologia lui Mircea Iorgulescu este, fără îndoială, o inițiativă polemică. Dar modelul propus este unul retoric, compozițional, atitudinal sau referențial? Adevărul vine și nu vine aici din toate părțile. Temă cu variațiuni, culegerea nu este produsul unei selecții exhaustive, specializate pe o anume problemă. Cert este că acest poliedru vrea să capteze în suprafețele sale în primul rînd o unitate în diversitate a contingentului social, psihologic și istoric. Lumea văzută de critic prin ochii prozatorilor săi preferați? Dar lumea deceniului nu este citită aici prin toți prozatorii lui. Fapt ca și imposibil, în fond. Pe de altă parte, preocupările de scriitură și procedee ale autorilor rămîn, orice s-ar spune, elemente secundare în această ilustrare. Într-o singură antologie nici nu se poate vedea totul despre lume și literatură. Cu atît mai puțin într-o antologie „de autor”. Important este că scopul propus a fost cu prisosință atins. Romanului contemporan, prea în mare măsură sedus în ultimul timp de chestiuni extraliterare, i s-a dat un serios avertisment estetic, i se propune șansa unei reînnoiri.

Dincolo de toate aceste sumare și, evident, subiective problematizări, inițiativa criticului stârnește, în prelungirea ei, și alte discuții. Cu toată coerența interioară a antologiei, diferențele stilistice și de mentalitate artistică dintre prozatorii începutului deceniului opt și cei care îl încheie sînt mari. Între Horia Pătrașcu și Mircea Nedelciu se întind mii de pagini de proză scurtă, de tatonare a unor noi spații de investigație, de validare a unor formule de lucru. Ceea ce începe odată cu *Reconstituirea* (nuvelă care dă tonul, în plină perioadă de exerciții epice desubstanțializate, unui foarte bine-venit neorealism lucid, acid și incisiv) începe să se sfîrșească odată cu *Aventuri într-o curte interioară* (unde, dincolo de alte firești acumulări în beneficiul prozei scurte, pentru adevărul viziunii autorului asupra lumii, devine importantă nu numai autenticitatea reprezentării sale, ci și interpretarea pas cu pas a acesteia, problematizarea ei textuală). Apărută în 1981, la începutul unui nou deceniu, antologia lui Mircea Iorgulescu încheie o etapă literară și deschide o alta. Ce înseamnă însă, cu adevărat, această deschidere?

În ceea ce privește proza și poezia tînă, se vorbește de doi ani încoace despre o așa-numită „generație '80”. Îndelung discutată, controversată, nuanțată, negată și iar acceptată, noțiunea „generație” riscă totuși să se impună ca un concept al limbajului critic. Oricîte rezerve am formula, ea este însă utilă în operațiile de distingere a mișcărilor literare particulare. Realitatea publicistică și editorială este prea elocventă ca să nu se poată accepta în prezent că proza scurtă românească a celor mai tineri autori este altceva decît valul '70-'80 sintetizat, cum am văzut, într-un ansamblu simptomatic, deși restrictiv, de *Arhipelagul* lui Mircea Iorgulescu. În 1979 debutează Mircea Nedelciu, urmat de Alexandru Vlad (1980) și Sorin Preda (1981). Dar să nu uităm cărțile semnate pînă acum de Constantin Stan, Radu Țuculescu, Ștefan Agopian, Ioan Radin, Letiția Vladislav, Cornel Cotuțiu, Olimpiu Nușflean, Cornel Nistorescu, Ion Bledea, Areta Șandru, Stelian Tănase, Ioan Dan Nicolescu, chiar dacă nu toți aceștia au debutat cu proză scurtă, iar semnele unei modificări de atitudine și mentalitate în conceperea raporturilor text-realitate, autor-personaj nu sînt în cazul tuturor vizibile. Incontestabil, fluxul înnoirii există și anvergura lui este remarcabilă. Numele lui

Gheorghe Iova, Vasile Gogea, Nicolae Ilescu, George Cușnarencu, Ioan Groșan, Gheorghe Ene, Lucian P. Petrescu, Carmen-Francesca Banciu, Ioan Lăcustă, Ovidiu Moceanu, Irena Talaban sînt cunoscute din revistele literare. Chiar dacă nu au publicat decît foarte puțin pînă acum, Vasile Dragomir, Cristina Felea, Dan Lotoțchi, Emil Paraschivoiu, Cristian Teodorescu, Adina Kenereș, Daniel Vighi sînt autori foarte interesanți, foarte promițători*1.

Ocazia „fotografierii” acestei mișcări naturale de diferențiere ce ar putea lăsa în urma ei un nou „arhipelag” n-ar trebui în nici un caz pierdută acum. Normal ar fi ca antologiile să aibă nu numai un caracter retrospectiv, cum se întîmplă de obicei, ci și unul prospectiv. Făcînd această observație, este evident că nu mă pot gîndi la o culegere similară problematic și structural celei pe care ne-a dat-o Mircea Iorgulescu sau, cu opt ani în urmă, Cornel Regman: *Nuvela și povestirea românească contemporană, 1944-1974*. Lucrul acesta n-ar fi realizabil din mai multe motive, printre care imposibilitatea unei selecții nepărtinitoare, avizate (mulți dintre tinerii autori de proză scurtă au publicat totuși foarte puțin, și asta nu în primul rînd din vina lor sau pentru că le-ar lipsi „opera”), nedeformate valoric de prezența momentană în reviste (presiunea climatului și instinctul adaptiv), remarcabilă prin cantitate și frecvență, a unor nume. Într-o antologie a „generației ’80”, în locul unor certitudini oficializate, cititorul ar fi confruntat ipoteza unei dezvoltări a prozei noastre scurte în următorii zece-douăzeci de ani pe niște coordonate, confirmabile sau nu, schițate în momentul de față cu destulă pregnanță. Nu, o astfel de antologie n-ar putea fi în nici un caz concepută și citită precum un roman (destui dintre tinerii prozatori mai înainte amintiți nici nu mai cred deocamdată în puterea de aprehendere a realului a genului suprem), ci poate ca un „manual al căutărilor”, ca o *opera aperta* prin forța lucrurilor și a împrejurărilor, dar și ca un tratat practic de retorică narativă în firească desfășurare, ca un ghid al mijloacelor de reprezentare-redare susceptibile de o ulterioară unanimă recunoaștere și integrare. Unitatea unei astfel de culegeri s-ar realiza cu precădere la nivelul diferențelor de mijloace și de limbaj, căci altfel, din punctul de vedere al temelor și motivelor abordate, nu se prea poate emite ideea vreunei rupturi între ultimii prozatori și valul reprezentat de Mihai Sin, Norman Manea,

Alexandru Papilian, Gabriela Adameșteanu, Eugen Uricaru etc.

Un fapt imediat observabil este acela că ultimul val de prozatori de formulă scurtă se impune printr-o redutabilă sporire și adîncire a conștiinței teoretice. Privită cu suspiciune de unii critici, repudiată sub acuzația sterilității și a lipsei de interes imediat, preocuparea autorilor, explicită sau nu, pentru mecanismele generării și funcționării textului narativ este, de fapt, semnul unui proces de maturizare a spiritului estetic. Sigur că talentul va avea întotdeauna cîștig de cauză în fața experimentului pur și simplu formal și forțat, dar aceasta nu înseamnă a exclude din conduita textuală a unui prozator gustul experimentării unor modalități fără un precedent epic, dorința sa de a-și explica și de a-i arăta cititorului raporturile subiectului uman cu limbajul care îl constituie în chiar actul scrierii, efectele psihologice ale manipulării unor instrumente lingvistice și retorice creatoare de iluzie (pentru că, orice s-ar spune, literatura este iluzie). Beneficiind de o formație culturală și literară firească, netrecută prin filtrul aberant evaluator al deceniului dogmatic, neavînd de refăcut din mers handicapul unor cărți, teorii și sisteme de gîndire fundamentale pentru configurația intelectuală a secolului nostru, prozatorii generației '80 sînt lipsiți de complexul asimilării unor valori în dezacord cu etapele biologice ale edificării de sine. Respirînd de la bun început aerul literaturii adevărate, problema lor nu mai poate fi aceea a redescoperirii literaturii, a reinventării realității. Și dacă în perioada '50-'60 munca scriitorului se afla sub presiunea a tot soiul de clișee și scheme de gîndire de natură ideologică și propagandistică, astăzi activitatea prozatorului ce se dorește stăpîn pe mijloacele sale și pe dimensiunile propriei sale viziuni pare amenințată de însuși spațiul literaturii înconjurătoare.

Deliteraturizarea percepției și a discursului narativ, punerea în discuție a unor „relații de producție” estetică pînă acum trecute sub tăcere (scris-citit, enunț-enunțare, autor-narator-personaj, limbă vie – limbaj, descriere-povestire, povestire-prezentare), revizuirea naturii și a importanței categoriilor de „specie” și „gen”, reconsiderarea practică a conceptelor de „inventie” și „reprezentare”, opțiunea pentru „text” ca structură deschisă sînt probleme care apar în manifestările acelei conștiințe teoretice despre care vorbeam mai înainte. Și e interesant că toate aceste

„obsesii” țin adesea de practica scrisului, că ele sînt constitutive prozei. Asumarea realului printr-un limbaj conștientizat (în opoziție cu prolificitatea mînuitorilor de clișee și de locuri comune) nu are cum să fie o aberație. Istoria literară însăși ne poate arăta că orice acțiune serioasă de recuperare a realului începe cu o critică a limbajului. Dar aceasta nu înseamnă ruptură și negație. Sondarea unei lumi de o extraordinară complexitate – în care structurile sociale cunosc o dinamică fără precedent, în care stresul psihic, procesul RTV, bombardamentul informațional, agresiunea mediului tehnologic asupra senzorialului, sincoparea fluxului mental sînt evidențe ale cotidianului – pretinde, de cele mai multe ori, construirea din mers a uneltelor de lucru, recondiționarea procedeeleor literare preexistente sau dinamitarea lor, modificarea rapidă a perspectivelor de percepție și emiteră a discursului, apelul la documentul brut și la vocabularul limbajelor specializate, concentrarea pe formele de manifestare ale limbajului oral, adaptarea mișcării sintactice la ritmul povestirii, relatării, analizei, la ritmul „textuării” în ultimă instanță. Ironia, pastișa, parodia, citarea și autocitarea se leagă de același mod specific al punerii problemelor subiectului într-un univers în care, lucrul e prea bine știut, cultura s-a transformat pentru om într-o a doua natură. Acestea ar fi cîteva dintre caracteristicile cele mai generale ale ideologiei estetice profesate de prozatorii ultimului val, cel de-al treilea, dacă e să socotim din 1965 încoace. O discuție particularizată, pe autori, este deocamdată, în absența cărților (pentru că cei mai mulți dintre autorii pe care eu îi consider reprezentativi pentru această generație nu au în momentul de față volume) sau a unei antologii (prospective, cum ziceam), neavenită, dar mai ales riscantă. Plus că operațiile de recunoaștere, inventariere, catalogare și evaluare sînt, printr-o înțelegere tacită și aproape inviolabilă, un apanaj al criticilor, și nu al prozatorilor. Tot ceea ce ne rămîne de făcut pentru moment e să așteptăm noul flux.

(Astra, nr. 8, august 1982)

*1 Gheorghe Crăciun și-a articulat viziunea despre proza generației '80 nu doar în consistente articole de presă, ci și în antologia alcătuită împreună cu Viorel Marineasa, *Generația '80 în proza scurtă*,

publicată în 1998 la Editura Paralela 45, înființată de Călin Vlasie. (n. ed. C.M.)

Principiul laboratorului de cercetare*1

1; 2; 3. Demnă oricînd de o cauză literară mai bună, risipa de talent ardent, patent retoric, energie (uneori direct publicitară) și hîrtie tipografică a multora dintre prozatorii zilei nu este numaidecît o manifestare exultantă, întîmplătoare și nesistematică. Dimpotrivă, ea trebuie privită ca reflexul în forța auctorială de producție al unei baze economico-estetice sui-generis, ce și-ar merita în viitorul apropiat chiar și un studiu sociologic aprofundat. Literatura însă, proza în special, e, la urma urmelor, și ea o marfă ca oricare alta. O marfă mai subtilă, mai fragilă, mai labilă, administrativ mai puțin avută în vedere pe lista de priorități absolute ale consumului social imediat. Important și semnificativ e faptul că aspectul fizic și concretul metafizic al unui produs literar ritmează aproape întotdeauna progresul sau regresul survenite în materia actelor de opțiune și cerere. Relativ recenta diversificare și omogenizare a piețelor editoriale și publicistice de desfacere de senzații tari, universuri utopice sau atopice, melancolii balcanice și rechizitorii etico-politice confortabil istoricizate aparțin, se pare, unei științe absolute a ofertei. Epuizarea înfiorător de rapidă din librării a tuturor cărților groase, proaspăt mirosind a realitate este, fără îndoială, un motiv de jubilație și liniștire pentru funcționarul specialist în cifrele de plan tematic și procentaje cantitative. În ciuda atît de des invocatelor crize de timp și de... personalitate, proza mare (*id est* de mare întindere) se citește pe nerăsuflăte. O carte groasă oferă aproape întotdeauna ocazia de a descoperi un nou roman pe cît se poate foarte curajos și actual. Un roman obligă mai departe și încă o dată la afirmația că trăim pur și simplu într-o epocă a romanului, că *romanul este o trăsătură de caracter a zilelor noastre* și o

tendință de care cei ce ne vor urma vor ști să profite din plin, eventual pînă la transformarea ei într-o teză cu antiteză. Romanul este astăzi mai puțin decît oricînd romanțios și romantic, liric și idilic. A trecut ceva timp de cînd s-a constatat că romanul e nesățios și sintetic, problematic și emblematic pentru că el înghite istoria, ziarul, ceaiul de dimineață, mijloacele de transport în comun și pe cele de difuzare în masă, politica, religia, singurătatea și psihologia, viciile și deliciile lumii moderne, jurnalul intim și jurnalul de actualități, intriga de serviciu și conflictul de idei, dosarul de cadre și capriciile iubitei, fondul mitico-arhaic și întîmplările din realitatea SF etc. Chiar dacă mai există pe ici, pe colo unele voci mai cîrtoare, romanul nu face altceva decît să cadă mereu în picioare, dovedind o dialectică sănătoasă, de acord cu mentalitatea literară dominantă asupra raporturilor lui momentan actuale. Respirăm o atmosferă în care autorul de proză scurtă trebuie să fie de la bun început înarmat cu prețioasa idee că volumul lui de debut nu este decît un volum de muncă pregătitoare în vederea atacării marelui titlu de romancier. Una dintre servituțile impuse prozei de mici dimensiuni ar fi aceasta. Deseori criticii comit gafa de a citi cărțile subțiri din puncte de vedere inadecvate, care deformează natura și funcția genului, rigorile și libertățile lui. Condescendența cu care prozatorii de formulă LP*2 îi privesc pe autorii de singles-uri e telegenică și bine motivată psihologic. Romanul este autoritar, global, transcendent și omnipotent. Dar romanul care se cultivă astăzi e un roman în bună măsură tipizat, de la calitatea materialelor de construcție și pînă la detaliile de arhitectură exterioară. Eforturile romancierilor care cred altceva despre roman sau nu mai cred în romanul-așa-cum-îl-știm (Mircea Horia Simionescu, Nicolae Breban, Radu Petrescu, Paul Georgescu, Costache Olăreanu, Marian Popa, George Bălăiță, Ștefan Agopian, Stelian Tănase) de a se face auziți și înțeleși cu aceleași litere într-un alt spirit sînt bine completate și uneori depășite și corectate de munca de cercetare în care s-au angajat, de cîțiva ani buni încoace, prozatorii de cursă scurtă (mulți dintre ei, într-adevăr, navetiști!) ai valului '70 și ai ultimului flux.

Că economia de mijloace și subiecte a prozei momentului ar trebui gîndită și în termenii deloc improprii ai unui raport estetic

cercetare-producție nu ne prea îndurăm să recunoaștem, cu atât mai puțin să afirmăm. Spiritul critic al unui domeniu are și el, în fond, dreptul să se bucure de toate suficiențele sale. Și atunci cine să se ocupe de adevărul potrivit căruia, fără o bună și susținută muncă de cercetare, fără o investiție generoasă, substanțială și pe termen lung în domeniul acesta al laboratoarelor și al atelierelor de mici dimensiuni, nici producția de mari ansambluri nu are cum progresa și atinge o nouă calitate? Cu siguranță, întreprinderile romanului contemporan nu vor înceta încă multă vreme să fie rentabile. Dar sînt destule semnele care arată că unele investiții în subiecte grase și groase încep să nu se mai amortizeze pentru că aparatura prelucrătoare e uzată moral și parametrii sînt depășiți. Matrițele de personaje par cam tocite, fizionomia produselor epice dă semne de oboseală, controlul tehnic de calitate a stilului începe să fie la dispoziția unui dispecerat grăbit, care nu admite timp morți pe banda de montaj final.

A fi tînăr și a scrie azi un roman pare lucrul cel mai ușor și mai dificil cu putință. Părerile sînt împărțite, punerea lor în practică desparte tînăra generație în sectoare și interese de activitate distincte. Cert este că cine nu scrie azi roman nu o face nici din comoditate, nici din motive de imponderabilitate a mijloacelor epice de mare calibru, ci dintr-o rezervă de entuziasm constructiv, care presupune neîncrederea în prefabricate și stasuri și încrederea în cercetare și surprizele ei. N-ar trebui în cazul prozei lui Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Gheorghe Ene, Lucian Petrescu, George Cușnarencu, Ioan Groșan, Nicolae Iliescu, Gheorghe Iova, Vasile Gogea să se vorbească în primul rînd de voința înnoirii, ci de un cult al cercetării productive prin ea însăși. Felul în care proza scurtă știe să treacă la operațiunea gravă și delicată a readecvării mijloacelor la obiect poate aduce în actualitate problema eficienței sporite a micilor întreprinderi specializate în mici sectoare de viață interioară și necesitate socială. Prozatorul de *short story* nu scrie romane nu pentru că ar avea respirația scurtă și programul de lucru mai redus decît alții, ci pentru că anticarteziana sa îndoială metodică i-a demonstrat imposibilitatea, în momentul de față, a sintezei datelor realului într-o construcție de proporții, cu o logică internă plauzibilă. Nu poate scrie roman pentru că nu mai poate crede astăzi în mitul

oglinzii concave, convexe sau plate purtate de-a lungul unui drum, într-un spațiu coerent și continuu. Nu poate scrie roman pentru că nu mai poate crede în simțul său de ordine supracontingent, ubicuu și omniprezent. În romanul „pisălogic” nu crede din principiu, în puțința de a transfera magia sud-americană în spațiul balcano-dunărean nu crede din mai multe principii. Prozatorul perimetrului mic e în stare să-și transforme avantajele ca și inconștiențe ale cunoașterii prin prelungiri și proteze informaționale într-o adevărată dramă a creației. El este convins că a doua noastră natură (lumea creată de om) trebuie asumată și luată în stăpânire fără rezerve și nostalgii naturiste, cu toate riscurile pe care le implică artificialitatea în cauză, căci numai astfel ne putem arăta cu adevărat autentici, adică îngrozitor de complicați și încurcați în problemele viețuirii și supraviețuirii. Prozatorul acesta consecvent cu propriile sale opinii, gata oricând să elogieze fragmentul, secvența, bucata semnificativă de existență sau text, iubește filmul, pentru că filmul e o artă de montaj, pentru că ochiul aparatului de filmat este necruțător. Dar ar fi trist ca virtuțile prozei scurte să se identifice doar cu virtuozitățile ei tehnice. Genul e virtuos prin aptitudinea sa de a crea premisele unei ontologii. Orientarea există și ea este precedată, cel puțin deocamdată, de o metodologie a refuzului genului dominant. De aceea cred că proza actuală se îndreaptă cu rapiditate spre conturarea unui conflict (extrem de profitabil estetic) de natură retorică și reprezentatională între domeniul cercetării particulare și cel al producției de serii și tipuri.

(*Amfiteatru*, nr. 3, 1983)

1 Răspuns la ancheta revistei *Amfiteatru*:

1. De ce nu scrieți roman?
2. Care sînt virtuțile și servituțile prozei scurte?
3. Încotro considerați că merge proza contemporană?

*2 LP (*long play*) – variantă a discurilor de vinil de lungă durată. (n. ed. C.M.)

Genul impur*1

1. Avem roman pentru că romanul e în stare să suporte cu seninătate retorică orice contradicție în termenii existenței. Statutul lui cantitativ-calitativ este determinat tocmai de puțința rezolvării verosimile a unor conflicte de adâncime și de lungă durată. Romanul e un „gen” proteic, dar și conservator, un factor de stabilizare a limbajului (literar) și un câmp de testare/modelare a unor tensiuni care se manifestă în realul pur și simplu. Chiar dintru începuturile sale, romanul e un tip de text impur („o burtă de rechin care înghite tot” – spune, în zilele noastre, Breban), impudic, direct și perifrastic, compozit și compact. El urmărește procese întregi și descrie etape, surprinde devenirea și își interiorizează relația dintre acumulare și salt, transformînd-o în punct culminant și final motivat. El pare un omagiu acordat dialecticii în acord cu translaarea de la Hegel la Marx.

Romanul pare încă o metaforă a vieții. Avem roman pentru că avem în continuare iluzia unei vieți ca-n romane. Avem în continuare nevoie de această iluzie, permanent recondiționată, de proveniență burghezo-democratică. Ofensiva pe mai multe fronturi a cotidianului e astăzi resimțită ca o invitație la anonimizare, uniformizare și marginalizare ontologică. Or, viața din romane e o viață convenționalizată în sens pozitiv, în care individul uman e distins ca personaj, ideea unei personalități umane afirmate fiind în felul acesta în bună măsură salvată. Punctul cel mai sensibil al romanului nostru e, după mine, punctul crezut și cel mai tare, modelul evenimential și schema de actanți a cursei narative. Există astăzi o densitate de evenimente pe metru pătrat de viață și de pagină de ziar care dă prea puțin de gîndit. Migrația talentului dinspre gazetărie spre eposul fierbinte nu e

întîmplătoare. Contaminarea, pe de altă parte, a paginii romancierului natural de o mentalitate documentară și reportericească a administrării faptelor estetice ne miră tot mai rar. Acceptînd ideea că viitorul a început ieri, n-avem aici motive de neliniște. Între timp, letopisețierul a schimbat pana de gîscă pe mașina de scris vecină cu implacabilul carnet de însemnări grăbite, iar istoria literaturii îi poate bate fără teamă la ușă. O întreagă falangă de personaje simpatice scoase din eroismul cel mai de zi cu zi și-a îmbrăcat armurile stas. O nouă *Iliadă* ne pîndește în fiecare colț de librărie sau stradă.

Avem roman și pentru a ne întreține iluzia unor cuceritori ai cifrelor și cifrurilor lumii din care numerele zecimale sînt excluse spre a păstra relevanța, claritatea, nerelativitatea și confortabilitatea actelor noastre de contabilitate *en gros*. Eforturile de a ne recunoaște în oglinda aburită a romanului actual nefiind nici prea mari, nici prea mici, înseamnă că avem romanul pe care îl merităm, dar nu neapărat romanul de care avem nevoie. Este vorba de un fond care-și merită forma. Merităm ceea ce seamănă în linii mari cu lumea în care trăim, deși această lume e o realitate în continuare analizabilă, imprevizibilă și perfectibilă.

Așa cum îi stă bine oricărei științe inefabile și exacte, într-o lume de specialiști în fișii de cultură, natură, tehnici de calcul, utilaje ușoare sau grele și granițe interdisciplinare, romanul nu ezită să se specializeze și el. Contradicțiile din natură nu sînt astăzi mai puțin contradicții ale naturii romanului. Sfîrșitul de mileniu e aproape și, în fața imperativelor sale sintetice, antropocentrice, romanul nostru nu face decît să piardă ceea ce cîștigase cîndva, adică niște premise atitudinale numite Camil Petrescu, G. Călinescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu. Rebreanu e absent din această enumerare pentru că drumul deschis de el a fost odată pentru totdeauna închis de Marin Preda. N-am în vedere altceva decît mijloacele și mentalitatea. Altfel, nu se poate spune că romanele ultimului deceniu nu arată un înalt profesionalism al scrisului. Dar semnele de întrebare apar atunci cînd pregătirea de precizie nu e dublată și de o angajare culturală și existențială elocventă. Prin Radu Petrescu, Alexandru Ivăsiuc, Nicolae Breban, Paul Georgescu, Mircea Horia Simionescu, Ștefan Bănuțescu și George Bălăiță, această elocvență există, ceea ce arată că romanul

nu numai pierde, ci și câștigă.

2. Există în romanul românesc de astăzi o certă fascinație a instituțiilor și fenomenelor suprastructurii. Vocația justițiară a unor prozatori a fost deja clasată. Apetența pentru „jocul secund” al vieții sociale e motivată multiplu. Cauzele ar putea fi approximate și acum, numirea adevărului exact rămîne totuși în sarcina sociologilor de mîine. Nimic ciudat în faptul că la polul opus „romanului politic” se află așa-numita „proză a cotidianului”. Încărcătura semantică a celor două concepte, circumscrise în general obsedantului deceniu și mediului „făpturilor neînsemnate”, definește o stare de lucruri din care ar rezulta că tocmai miezul vieții e cel care lipsește din releveul nostru romanesc. Extremele sînt mai ușor de sesizat, fiind puncte mai reci. Sub aparența unei angajări fundamentale, romancierul e de multe ori tentat să facă pași înapoi, unde pămîntul e mai ferm și mai bătut, fără a descoperi însă omul problematic, ci doar o problematică abstractă sau probleme formulate cîndva prea brutal, în care trebuie rezolvate necunoscute politice obiective și subiective și reabilite victime inocente. Mecanismul gîndirii, monotonia funcționării retorice, neglijența stilistică și maniheismul viziunii fac din aceste romane adevărate malaxoare estetice.

Dacă politicul într-un roman se identifică obiectului, instituției supracategoriale, atunci putem vorbi despre un „roman politic” numai între ghilimele. Cu totul altceva este romanul *cu* politică sau *despre* politică, acesta intrînd în discuția „literaturii mediilor”. Un roman este politic prin spiritul său... de sacrificiu în favoarea obiectivității și a artei epice a justițiarismului cu orice preț și fără măsură, a cinismului, invectivei abia reprimată și tonului caricatural, a parti-pris-ului și a tezei *a priori*. Nu cred că *Toamna patriarhului* este un roman politic; *Condiția umană* însă, da. Un roman politic ratat de inabilitățile construcției și tehnica narativă precară este la noi *Biblioteca din Alexandria**2.

3. Trebuie spus mai întîi că, în momentul de față, convențiile la putere ale prozei în general sînt convențiile romanului. Acestea sînt convențiile care dau satisfacție. Critica a avut mereu

bunăvoința de a vedea în orice autor de texte scurte un romancier potențial. În multe cazuri, criticii nici nu s-au înșelat, pentru că exodul prozatorilor inițial ai perimetrului mic înspre cetatea romanului este considerabil. De o vreme încoace însă, proza scurtă a încetat să fie doar un domeniu al pregătirii de luptă, al exercițiilor de digitație, al studiului de caz și al improvizației în aer liber. Interesul pe care prozatorii anilor '70 (Norman Manea, Mihai Sin, Vasile Andru, Gabriela Adameșteanu, Tudor Octavian, Radu Cosașu, Alexandru Papilian) și cei ai ultimului val epic (Alexandru Vlad, Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Nicolae Iliescu, George Cușnarencu, Vasile Gogea, Gheorghe Ene, Ioan Groșan etc.) îl manifestă pentru textul de mici dimensiuni e simptomatic. Cred că putem vorbi aici despre o opțiune discutabilă mai puțin în termenii simplei adeziuni la structura unui gen și mai mult ai acțiunii puternic motivate ontologic, gnoseologic și stilistic. Ceea ce sare imediat în ochi este caracterul anticonvențional, novator al acestei mișcări de un succes deocamdată periferic. Tirania romanului e încă destul de puternică pentru a putea sesiza cu clarviziune și imparțialitate efectul de perspectivă al descoperirilor și al acumulărilor din câmpul prozei scurte. Este aproape sigur că multe dintre convențiile romanești azi în vigoare (și în special cele constitutive raportului autor-narator-personaj) vor fi în câțiva ani puternic afectate în prestigiul lor, până la a deveni anacronice, întrucât sînt lipsite de o funcționalitate directă. Convențiile dominante ale romanului actual nu par să fie altele decît cele de acum doi-trei ani. Ceea ce definește un clișeu, o schemă de viziune sau un tipar de construcție este puternicul lor caracter conservator. Locurile comune stilistic, tematic, compozițional, conflictual de care uzează și abuzează romancierii prezentului n-au făcut altceva decît să-și consolideze poziția, ba chiar să cîștige teren. O examinare minuțioasă și lucidă a acestora încearcă Dan Culcer în *Serii și grupuri*. Cu diverse ocazii, Mircea Iorgulescu, Eugen Negrici, Ioan Buduca, Cornel Ungureanu, Alex Ștefănescu s-au străduit să facă același lucru în reviste. Dar rezultatul acestor luări de poziție se vede prea puțin. Foarte puțin benefică forțelor de creștere nou-apărute în spațiul prozei noastre mi se pare convenția (întreținută de o mentalitate prea sigură de sine) a puterii superioare de reprezentare a lumii, care ar aparține

exclusiv romanului. De aici și ambiția de a face roman și de a se vedea astfel omologați a unor tineri autori cu vădite aptitudini de cercetători ai existenței în atelierele prozei scurte. Încercările lor merituoase mi s-au părut vizibil incomodate de imperativul conformării la convenționalitatea genului ca atare. Prea adesea se uită că romanul este un model pe care scriitorul îl impune existenței. Scriitorul e prea puțin atent la structurile pe care lumea și conștiința le-ar putea propune romanului.

4. Parafrazînd o definiție a lui Wittgenstein, am putea spune că limitele oricărui domeniu de reprezentare, viziune și activitate lingvistică sînt limitele propriului său limbaj. Limitele romanului actual sînt limitele fiecărei categorii romanești luate în parte. Ceea ce limitează domeniul în care se exercită talentul lui Ion Lăncrănjan nu intră în discuție și în privința granițelor pe care ar vrea să le depășească Nicolae Breban. Și invers. Există romancieri foarte siguri de sine, posesori incontestabili ai unei formule magice, în care poate să încapă totul, după principiul patului lui Procust. Alți autori de romane oferă spectacolul unor metamorfoze incredibile, ce pot pune sub semnul întrebării marca distinctivă, personală a noului produs lansat cu regularitate pe piață. Nu cred că în felul acesta se cîștigă o mai mare libertate de exprimare și de mișcare. Curios mi se pare faptul că atît autorii care fac figura excesului de limitare la o formulă unică, aparent atotcuprinzătoare, cît și cei obsedați de condiția proteiformă a genului sînt marcați cu o prea mare precizie de un model preexistent, abstract, ideal incontestabil, ce trebuie atins sau depășit. Complexele de inferioritate sau de superioritate rămîn, orice s-ar spune, complexe de raportare internă. Cînd lucrul cel mai simplu ar fi schimbarea sistemului de referință, stabilirea de relații de comunicare cu realitățile din afara domeniului. Multe dintre nereușitele romanului contemporan vin și dintr-un exces de responsabilitate civică a conștiinței auctoriale. Prea multe probleme ce țin de meseria ziaristului, istoricului, sociologului, antropologului, activistului politic vrea să rezolve un singur om într-o singură carte. Caracterul circumstanțial al unor scrieri epice explică și gradul lor ridicat de perisabilitate estetică. N-ar fi exclus ca peste 10-15 ani să fim siliți să constatăm că, în toată perioada

aceasta, am avut zeci de romane bune, fără a avea totuși Roman. În ultimul deceniu, romanul și-a câștigat o popularitate extremă, dar poate că tocmai din această cauză substanțialitatea lui a început să slăbească. Fenomenele de socializare intensivă a unor produse estetice pot avea și astfel de efecte.

5. De vreme ce există critici ale căror ultime lecturi de avangardă par a se fi oprit (din motive cunoscute și necunoscute) la Noul Roman francez, mă întreb la rîndu-mi în ce măsură, beneficiind strict de informarea editorială de care dispunem, putem fi astăzi la curent cu „tendențele cele mai pronunțate ale romanului universal”? În momentul de față știm destul de bine ce se întâmplă în romanul sud-american, dar avem prea puține cunoștințe despre mișcarea prozei franceze, poloneze, sovietice, americane. Nu cred că tot ceea ce e astăzi nou, serios și important în roman ține doar de ideologia realismului magic. Că formula aceasta riscă să facă școală la noi nu e de mirare, dar a trebuit să apară García Márquez pentru a-i descoperi pe Macedonski, Galaction, Voiculescu și Eliade. Un cercetător atent ar putea stabili destule similitudini literare și mai puțin literare între universul nostru de probleme și cel al „veacului de singurătate”. De curînd, Cornel Ungureanu a inițiat o discuție despre romanul românesc în context sud-est european și încercarea mi se pare foarte bine-venită. Despre o sincronizare a romanului nostru cu romanul mondial se poate discuta mult și bine atîta vreme cît tendințele configurate *hic et nunc* își pot găsi aiurea fel de fel de corespondențe. Mișcarea prozei e contradictorie, fenomene staționare sau de progres și regres există, cu siguranță, în toate literaturile. Babilonia sfîrșitului de veac, a manierelor, direcțiilor și universurilor ficționale e creatoare de confuzii confortabile. Manipularea politică a valorilor, impunerea lor forțată sau contestarea violentă nu e o realitate prea recentă. Dar să nu mergem chiar atît de departe. Cînd din Proust nu s-a reținut la noi decît celebra relație dintre savoarea unei prăjituri și timpul afectiv, cînd Joyce este negat cu suficiență sau imitat mecanic, iar Musil nu e aproape deloc tradus, cînd telquelismul a devenit un „telchelism” și lecția romanului nostru interbelic a fost învățată de mulți la liceul seral sau la cursurile de reciclare, se pune problema dacă

înainte de formularea întrebării numărul 5 n-ar trebui să avem în vedere și altceva. Tocmai de aceea țin să semnez și aici o carte instructivă pentru conștiința teoretică a prozatorului român în căutare de succes rapid și bine remunerat: *Meteorologia lecturii* a regretatului Radu Petrescu.

6. Cerințele lui G. Călinescu par astăzi și mai actuale decît în 1946. Defectele romanului de ieri au ajuns încetul cu încetul calități și merite. Dar omul se unidimensionalizează cînd condiția sa de ființă cosmică se estompează doar în favoarea statutului său social și sentimental. Umanitatea canonică (deși nu neapărat în varianta sa balzaciană și flaubertiană) rămîne un deziderat al acestui sfîrșit de mileniu. O întoarcere la *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, de exemplu, n-ar fi în nici un caz o revenire la o viziune inactuală, pentru că direcția aceasta a fost prea puțin explorată și nu tocmai bine înțeleasă. În cartea mai înainte amintită, Radu Petrescu, un călinescian și el, vorbește despre necesitatea reprezentării în romanul actual a „omului cosmic”, ceea ce ar însemna o anulare a opoziției dintre conștiință și natură prin polifonie și totalitate subiectivă. Cred că merită să reflectăm mai serios asupra acestei chestiuni deloc minore.

(*Caiete critice*, nr. 1-2, 1983)

*1 Răspuns la ancheta revistei *Caiete critice*:

1. De ce avem roman? Ce fel de roman avem?
Ce a cîștigat romanul, ce a pierdut în ultimul deceniu?
2. Ce este (ce poate fi) politic într-un roman, obiectul sau spiritul său?
Ce șanse are romanul politic?
3. Ce convenții romanești credeți că sînt acum la putere și care este atitudinea dumneavoastră față de ele?
4. Care sînt limitele și libertățile romanului actual? Dar ale romancierului?
5. În ce raport se află romanul românesc de azi cu tendințele cele mai pronunțate ale romanului universal?
6. În 1946, George Călinescu cerea romancierului român să modereze lirismul, să diminueze sociologia și istoria din roman și să se îndrepte spre psihologie și umanitate canonică. Cum priviți astăzi aceste opinii?

*2 Romanul scriitorului Petre Sălcudeanu, apărut în 1980. (n. ed. C.M.)

Schimbarea la față

Sintagma „proză scurtă” s-a impus și a căpătat o mare putere de circulație în limbajul criticii noastre, cu precădere în ultimii șapte-opt ani. Ce a determinat această translare terminologică dinspre precisele și bine individualizatele noțiuni schiță, povestire, nuvelă, spre noul concept mai relativ, mai general, cantitativ și totalizant? Nu ne face asta să ne gândim la o pierdere a specificului? De ce „proză scurtă”? Există și o proză... lungă? Este neapărat romanul o astfel de proză? A devenit dimensiunea materială a textului o categorie estetică?

Punînd aceste întrebări, vreau numai să observ că o discuție serioasă (și fructuoasă și în alte planuri) cu privire la cauzele, condițiile și imperativele estetice (sau poate și de altă natură) ce au făcut din „proza scurtă” o specie aparte, pe care este inutil și fals să o evaluăm în regimul strict al cantității, nu a fost, din păcate, încă inițiată.

Orice problematizare a domeniului prozei de mici dimensiuni e ca și obligată să producă implicite clarificări și noi strategii de abordare ale spațiului caracteristic speciei opuse, romanul. Asta din mai multe complexe pricini, dar înainte de toate pentru a plăti încă o dată tributul de rigoare unei fecunde și profunde prejudecăți critice de azi și dintotdeauna: proza scurtă este o anticameră a romanului, un fel de atelier-școală sau de laborator experimental în care se tatonează, se proiectează și se edifică modalitățile de acces la ampla respirație epică. Preconcepția prozei scurte ca un simplu exercițiu de digitație, ca o uvertură la marea operă romanescă se manifestă în momentul de față parcă în ciuda tuturor aparențelor practice. Cei care nu se tem să-și afișeze prejudecățile se pare totuși că știu și înțeleg ceva mai mult decît

ține să ne arate curgerea impetuoasă a curentului principal.

Mai e oare nevoie să numim acest curent? După câțiva ani buni de manifestări simptomatice, revirimentul prozei scurte este acum o certitudine confirmată. Iată însă o resurecție estetică pe care câțiva dintre cei mai autentici promotori ai săi s-au grăbit s-o contrazică. Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Sorin Preda, Bedros Horasangian, Cristian Teodorescu au scris deja sau scriu acum romane. Care să fie cauza acestor deziceri de sine, ce motivează această renunțare la „primele iubiri”?

Răspunsul nu e deloc ușor de formulat. În orice caz, el impune luarea în considerație a unei conjuncturi socioculturale cu totul diferite de cea care i-a transformat pe nuvelişti generației '60 în prea bine cunoscuții romancieri de astăzi. E mai întâi nevoie de o primă, sumară aproximare: începînd cu sfîrșitul deceniului trecut, sintagma „proză scurtă” s-a impus în detrimentul „nuvelei”, „povestirii” și al „schiței”, pur și simplu pentru că cele trei noțiuni deveniseră improprii, deci inoperante. Precizarea „nuvele” care însoțește titlul primei cărți a lui Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, pare acum, cînd specificul noilor modalități narative a devenit vizibil aproape pentru toată lumea, o indicație de lectură voit eronată, o glumă sau o farsă. Aproape despre nici una dintre piesele cărții nu se poate spune că mai respectă normele „nuvelei”, așa cum ne-au fost ele transmise de Slavici, Caragiale, Galaction, Agârbiceanu, de Marin Preda și de prozatorii deceniului șase. Chiar funcția atribuită de Mircea Nedelciu prozei sale nu mai are în vedere efectele „clasice”, pasive, de tipul *utile dulci*, ci modificări exterioare. Realizarea impactului social prin implicarea cititorului în text nu constituie o inițiativă singulară. Textele scurte semnate de mulți dintre prozatorii noului val, fără a uita antecedentele datorate lui Mircea Horia Simionescu, Norman Manea, Vasile Andru, Mihai Sin, Gabriela Adameșteanu, propun nu numai avantajul unor structuri, ci și premisele unei viziuni sensibil fertile asupra raporturilor dintre literatură și lume, un alt punct de vedere asupra reprezentării și temeilor scrisului artistic, păstrînd ceea ce era de păstrat din tiparele tradiționale. Faptul s-a remarcat: proza de mică întindere a momentului actual și-a interiorizat și dezvoltat tehnici de percepție și valorizare altădată proprii doar jurnalului, confesiunii, demersului eseistic,

montajului de informații, anunțului publicitar, autobiografiei, cercetării fenomenologice, anchetei sociologice, experimentului psihologic și psihanalitic etc. Dialogismul, colajul, inter- și intratextualitatea, parodia, pastșa, montajul cinematografic, punerea în abis sînt constante ale scrisului tinerilor prozatori. Se va spune că aproape toate acestea sînt, în fond, niște noutăți destul de vechi, de vreme ce le putem întîlni încă de acum un secol în opera lui Caragiale. Faptul e adevărat, însă nu e mai puțin evident că, în textul scurt al anilor '80, retoricii caragialiene i se adaugă o sete de autenticitate intelectuală și psihosomatică aflată în linia prozei lui Camil Petrescu, Blecher și Hortensia Papadat-Bengescu, o conștiință vie, manifestată în act, a procesualității scrisului, ca și voința transformării cititorului într-un partener de drum cu șanse și drepturi egale de a discerne semnificații, sensuri și condiționări ale încercării de înțelegere și modelare a lumii prin acțiuni de scriere-lectură.

Înainte de a vedea care sînt efectele acestei situații în etajul superior (romanul), ar trebui, poate, să ne întrebăm dacă nu cumva orice reviriment al prozei scurte nu este manifestarea unei stringente necesități obiective. Structurile literare sînt niște date perisabile și ele, ca orice organism. Chestiunea destructurării și a restructurării unei substanțe artistice nu trebuie înțeleasă doar la nivel de limbaj. Există și comandamente ontologice, antropologice. Să fie proza optzecistă numai o replică la schematismul plurivoc al romanului obsedantist*¹, o ripostă în fața unor structuri epice (și lingvistice, cum bine s-a văzut) obosite, simplă voință orgolioasă de diferențiere, simptom al nevoii de a descoperi forme și unghiuri de incidență mai apte să ofere imagini autentice și verosimile ale realității pe care o traversăm acum? Dacă a început să se vorbească și la noi cu o tot mai pregnantă insistență despre postmodernism (concept încă ambiguu și prea larg cuprinzător), nu se întîmplă asta datorită unui sentiment, încă obscur, că am intrat/intrăm (e vorba de lumea noastră europeană și de peste ocean) într-o altă fază a istoriei reprezentărilor despre om și univers, într-un fel de pre-Renaștere?

Opulent prin structură și mai greoi din fire, romanul se pliază imperativelor noii sensibilități cu o încetineală și incomoditate specifice. Ceea ce nu-l împiedică să dispună totuși, cu rigoare și

spontaneitate, de câștigurile imediate ale prozei „single”. O deschidere a interesului ce nu poate rămîne fără serioase urmări. Caracterul autarhic, „obiectiv”, exemplar, transcontingent al romanului modern se vede subminat, dacă nu contestat, în volume de dată recentă, precum *Turnul*, *Plicul negru*, *Licitația*, *Tratament fabulatoriu*, *Schimbarea la față*, *Impromptu*. Spațiu al artei cuvîntului, al recuperării realului în varianta sa cotidiană și al constituirii unor noi valori individuale, particulare, spațiu al dialogului continuu cu beneficiarul imediat, proza scurtă actuală redeschide romanului autohton (pentru a cîta oară) calea unei autenticități polivalente, mai apropiată de păienjenișul determinărilor, în care se înscrie omul zilelor noastre.

(*Amfiteatru*, nr. 4, 1987)

*1 Gheorghe Crăciun se referă aici la romanul „obsedantului deceniu”, invocat frecvent în critica românească. Este vorba despre romanele apărute după 1970, a căror acțiune este plasată în perioada 1950-1964. (n. ed. – C.M.)

Limite de creștere

Dacă pe vremea lui Balzac romanul putea fi definit ca o formă de text – fatalmente literar – ce face concurență stării civile, faptul se întâmpla, cu siguranță, și datorită stadiului abia incipient în care se aflau sociologia, statistica, antropologia socială, etnografia, demografia, istoria mentalităților etc., spații disciplinare devenite astăzi științe în toată puterea cuvîntului. Este o constatare de domeniul banalului aceea că ultima sută de ani a adus cu sine o enormă diversificare a cercetărilor specializate, metodice și obiective, asupra dimensiunilor existenței, ale vieții și umanului în particular.

Viața civilă, cel puțin, se bucură de o atenție exploratoare atît de riguroasă și de polivalentă, susținută cu metode atît de exacte și infailibile, încît poate părea de mirare că încă și acum există prozatori obsedați de imperativul performanței balzaciene. Ce-ar mai putea să descopere romanul în atît de profanul spațiu al existenței comunitare, străbătut în lungiș și-n curmeziș, excavat și cartografiat, cu o mereu sporită febrilitate, de armate întregi de cercetători, observatori, analiști, experți, statisticieni, programatori, futurologi, normatori, nomenclaturiști etc.? Ce mai caută el aici, într-un teritoriu pe care l-au luat autarhic în stăpînire nu doar specialiștii și „inspectorii de sector”, ci și gazetarii, reporterii, trimișii speciali, reducînd practic la zero, prin susținuta lor activitate profesională, toate posibilitățile misterului și ale surprizei, ale ineditului informațional și ale dezvăluirii de senzație – elemente „nutritive” aflate la mare cinste în tradiția epică a secolelor trecute? De ce nu se retrace el, ca un venerabil înțelept ce se află, în domenii și incinte situate mai puțin în văzul lumii, prin definiție mai obscure și mai informale, cum ar fi

psihologia, morala, psihanaliza, utopia, conduita, mitologia?

Dus de valul retoricii interogative, iată-mă formulînd, fără să vreau, o întrebare aproape lipsită de sens. Doar este cît se poate de limpede că romanul înfloarește, și nu de puțină vreme, și pe aceste mănăoase și relativ misterioase terenuri de cultură (e suficient, cred, să ne gîndim la Dostoievski, Proust, Joyce, Gide, Hortensia Papadat-Bengescu, Virginia Woolf, Hermann Hesse, Camil Petrescu), nefiind deloc scutit, nici aici, de agresiva concurență a științelor de profil, obsedate de proclamarea aceleiași suveranități teritoriale absolute.

În felul acesta, prigonit cu metodă și rigoare scientiștă, alungat de pe marile bulevarde ale lumii obiective, izgonit din încurcatele labirinturi ale universului subiectiv, romanul pare să treacă printr-o situație critică, inconfortabilă și de lungă durată, pe care unii observatori de la distanță au încercat s-o asimileze cu o criză de specificitate. Dar nu e cazul să ne grăbim cu generalizările, căci această delicată problemă nu are un caracter chiar atît de unilateral și... științific pe cît ne-ar lăsa să credem o privire superficială.

Procesul de expulzare a romanului din vechile sale dominioane și zone de influență se explică și prin unele cauze ceva mai empirice, adică economice și metabolice. Realitatea imediată, aflată altădată în folosința ca și exclusivă a autorului epic, a fost invadată de un timp încoace, invadată pînă la sufocarea și sleirea tuturor rezervelor (de unde și maladia documentelor și faptelor diverse fictive!), nu doar de tot mai curioșii și atotprezenții ziariști, reporteri și fotoreporter, ci și de radio, televiziune, fonocasetă, benzi desenate, videoclip, cinematograf etc. Legea nemiloasă a concurenței de piață, asociată inextricabil cu legea minimului efort de consum, flutură prin „fața sceptic-rece” a romanului „ionic” ce-și făcuse din lumea socială obiectivă principala sa sursă de materie primă, spectrul deloc iluzoriu al falimentului. Nu e simptomatic faptul că cititorul tradiționalist al zilelor noastre începe să evite literatura ca atare și să se dea în vînt după memorii, jurnale, biografii, autobiografii, cărți de călătorie, culegeri de tot felul de documente? Că în locul operei literare se preferă tot mai mult ecranizarea sau adaptarea radiofonică? Din păcate, cel puțin deocamdată, romanul nu are puterea, nici condițiile favorabile să

devină un mijloc (universal) de comunicare în masă.

Cît despre cel de-al doilea tip de cauze (de origine metabolică sau, de ce nu, nutritivă), e lesne de observat că, dacă genul suprem are astăzi o istorie, aceasta e și rezultatul proceselor succesive de asimilație și dezasimilație a realului, considerat în ambele sale ipostaze, interioară și exterioară. Nu doar că resursele alimentare românești s-au cam împușinat, dar ele au devenit astfel, prin cultivarea nesistematică și intensivă a acelorași suprafețe, și mai sărace în calorii. Altfel spus, habitudinile de preferință ale romanului au dobîndit în timp o prea mare densitate de autori și opere per spațiu extraliterar determinat, ceea ce a condus și la o progresivă degradare și artificializare a mediului de viață, inspirație și reprezentare. Condiția romancierului modern, educat în tradiția omnipotentă a realismului balzacian, a devenit astfel ingrată. El se trezește în situația sărmanului globe-trotter care, mînat de funciarul său nomadism experiențialist, descoperă cu stupeoare că nu prea mai găsește (nici măcar în natură!) locuri libere pentru instalarea bivuacului, darămite cu ce să-și astîmpere patima cosmofagă sau bovarismul de căutător de pete albe pe harta cunoașterii. Într-o realitate redundantă, instantaneu istoricizată de mitologia faptului divers, obnubilată de norii de propoziții ai bibliotecii culturale, dar și de toate celelalte clișee textuale infinit stratificate, el, romancierul de azi, simte că nu prea mai are despre ce real să mai scrie. Deși adevărul este că, dacă realul și-a pierdut încetul cu încetul natura, aceasta s-a întîmplat și din vina romanului, care a fost obligat să-și constituie un trecut, un spațiu vital, devenit peste noapte, ca toate fenomenele de creștere, neîncăpător, procustian.

Să-i dăm atunci dreptate romancierului german Helmut Heissenbüttel, care, luînd de adevărată (era să scriu „de bună”!) și implacabilă situația globală schițată mai sus, consideră că „descompunerea imaginabilului extraliterar cu acoperire filozofică a ajuns la un punct în care literatura se vede silită să folosească mijloacele de organizare ale limbii înseși”? Să cădem de acord că singura șansă a literaturii (și deci a romanului care, prin proteismul său structural, tinde să i se substituie) ar consta într-o explorare cît mai sistematică a mecanismelor morfosintactice și a gramaticii semnificației? Ar însemna să uităm că lingvistica

transformațională și cea generativă, semantica, logica, semiotica, psiho-, socio- și etnolingvistica au devenit niște mari companii transnaționale care tocmai cu asta se ocupă, și încă animate de un expansionism al metodei și o îndîrjire „universalistă” ce ne obligă să profetim că ipoteza unei clasări a „dosarelor exprimării” e puțin viabilă în viitorul apropiat. Dar chiar și așa fiind, concepută ca o chestiune de strictă investigare sintagmatică și semiologică, literatura își anexează inutil și formal un teritoriu care oricum nu-i (mai) aparține, aflat la cheremul marilor magnați ai semnului și ai competenței lingvistice de vîrf.

Romancierul de azi mai are însă la dispoziție și o altă soluție (extremă și aceasta și nu cu mult diferită de cea de mai sus): să opteze pentru noua (deși veche deja) ordine culturală propusă de „ideologii” telqueliști, care repudiază vechea împărțire a lumii textelor în funcție de genuri și specii și consideră literatura o mare putere, depozitară a unui limbaj hegemonic, în același timp deconstructiv, criticist și totalizant. „Practică semnificantă” sau „scriitură”, oricum am numi-o, literatura se pomenește îmbrăcînd astfel haina sobră și sofisticată a unui discurs de mari dimensiuni, heteromorf, autoreferențial, metacultural, individual și nu prea (de vreme ce aici eul este nici mai mult, nici mai puțin decît o „pluralitate”!), adică a unui „Nou nou roman”. Opera romanescă își adjudecă astfel atributele și puterea unei regine a tuturor instituțiilor textuale producătoare de sens, așa cum i s-a întîmplat pe vremuri filozofiei în raport cu celelalte domenii ale vieții spiritului. Aparent, n-ar putea fi nimic rău în asta, deși ne-am putea aminti că tocmai pretențiile suprematiste, exhaustive, dictatoriale au dus filozofia la actuala criză fără ieșire, chiar dacă am putea, de asemenea, observa că eșecul telquelismului e astăzi confirmat de înșiși inițiatorii săi în curs de reconvertire la o tradiție estetică inițial contestată. Și asta pentru că literatura nu poate fi redusă (decît provizoriu și experimental) la o simplă chestiune de translimbaj, de intertextualitate, montaj și tehnică citațională, de pastişă parodică și productivitate semantică. Oricît de profunde și de spectaculoase i-ar fi tehnicile, oricît de necanonice i-ar fi intențiile, romanul nu poate exista în afara unei ontologii, a unui sentiment ontologic fundamental, constitutiv ființei autorului și prealabil acțiunii modelatoare a limbajului.

Abia de aici încolo putem vorbi despre puterea efectivă a genului romanesc, despre specificul său (în nici un caz de natură teritorială, cum încă se mai crede!), despre șansele sale de regenerare și supraviețuire... Însă mai este astăzi ontologia posibilă? N-am constatat noi oare că realul (și de asemenea umanul) și-a pierdut puritatea originară, transformându-se în niște spații strict supravegheate și neconținut definite de tot soiul de demersuri – care de care mai particulare – științifice, culturale, informaționale, ideologice etc.? N-a devenit realitatea în care trăim un prefabricat și omul, o făptură inerent artificială? N-am început noi să vorbim de o vreme încoace despre „logocentrism” și „homo semnificans”, despre „universul tehnologic” și „ființa de hîrtie”, despre „ingineria genetică” și... „ingineria textuală”? Mutațiile – lipsite evident de orice precedentă – sînt esențiale, implacabile. Iar ontologia – o problemă care depășește de mult timp stricta administrare filozofică – nu este posibilă decît la nivelul acestor mutații fundamentale care au transformat omenirea (după o remarcă a lui McLuhan) într-un imens „sat tribal”, iar realitatea, într-un infinit ocean de informații.

Este vorba deci de imperativul unei noi ontologii, absolut necesară mai ales pe tărîmul literaturii, domeniul cel mai intim al afirmării individualității simptomatice, emblematică. Este vorba deci și despre conștiința actuală a individualității, despre subiectul uman și puterea lui de a cunoaște și înțelege trăsăturile noii paradigme culturale ce-i determină existența.

Izgonirea romanului din paradisul tărîmurilor sale predilecte de afirmare e parțial adevărată și parțial iluzorie. Înarmat cu o viziune ontologică pe măsura noilor parametri de existență și a noii sensibilități ce caracterizează epoca noastră postmodernă (postindustrială și postsistemică), romanul realist (chiar acest tip de roman, aparent cel mai rigid și mai conservator dintre toate) se poate reîntoarce pe vechile sale hinterlanduri într-o aparență de travesti. Lipsit însă de orice anacronică ambiție a purității, a omniscienței și a perimetrului geografic inviolabil. Fără să ignore, prin urmare, explorările, cu toate că pedante și radicaliste, ale unor Alain Robbe-Grillet, Sollers și Ricardou, fără să întoarcă prostește spatele propriului trecut glorios. Neezitănd să împrumute de la științe, cînd e nevoie, nu doar rezultatele, ci și mijloacele, fie

luîndu-le în serios, fie pasișîndu-le cu evidentă tentă parodică și ironică. Plătind jurnalisticii un tribut simbolic, dacă nu cu totul formal, trăgînd cu coada ochiului spre (și ținînd bine minte!) toate tehnicile instantaneului cotidian și ale manipulării informației. Sfidînd ideologiile dominante, extremiste, abstracte și privilegiînd corporalitatea, biografia, vorbirea vie, experiența trăită.

Acesta este cazul realismului cuantic pe care-l întîlnim în cărțile lui Sábato, Cortázar, Kundera. Este, la noi, cazul așa-zisului „textualism”, al romanelor lui Mircea Horia Simionescu, George Bălăiță, Paul Georgescu, Vasile Andru, Norman Manea. Sau chiar al narațiunii simultane dezvoltate de Radu Petrescu în romanele sale, pe urmele lui Caragiale, Poe și Joyce. Căci una dintre trăsăturile majore ale romanului actual, aflat în plin efort de depășire a limitelor de creștere mai înainte evaluate, constă în capacitatea sa de a-și reintegra tradiția, anihilîndu-i presiunile inhibitorii prin strategia rescrierii, a resemantizării și a parafrazei cu miză existențială la vedere. E ceea ce putem observa și în romanele lui Barth, Tournier, Eco, Yourcenar. Prin toate căutările și realizările sale de ultimă oră, romanul dovedește că poate, încearcă, se străduiește să devină postmodernist, cosmo-antropocentric.*1

(Lumina, nr. 6-7-8, 1990)

P.S. Punctele noastre de vedere asupra unei probleme sînt de cele mai multe ori determinate de contextul social și politic în care gîndim. Orice teorie, cît de nevinovată, e la cheremul parantezei fenomenologice. Încercînd cu un an în urmă să răspund la întrebarea *ce (mai) poate romanul?*, am eludat – nu doar din comoditate, probabil – o perspectivă ce mi se pare acum extrem de tentantă. Dacă aș fi luat atunci în serios verbul *poate* din genericul anchetei revistei *Orizont*, ar fi trebuit să ajung imediat la ideea de *Putere*. Și să apreciez șansele de azi ale romanului în raport cu această supremă instanță. N-am făcut-o atunci, am ratat ocazia, acum nu mai are rost să revin. Și totuși...

Cred că un alt fel de discuție în legătură cu întrebarea de mai sus ar trebui să pornească de la premisa că romanul mai poate și azi (la noi, precum și aiurea în Est) ceva doar în măsura în care știe să nu eludeze Puterea. În momentul de față sîntem aproape

obligați să abandonăm preocuparea pentru mecanismele epicului în favoarea explorării efectelor puterii de tip totalitar. Și asta fără să cădem într-o nouă dambla a deceniilor obsedante. În câmpul romanului, devin acum posibile două mari operații de raportare la lume, ambele firești mai ales într-o perioadă de criză: una retrospectivă și alta prospectivă. Prima ar însemna elaborarea unei viziuni care, dincolo de toate datele istorice, politice, economice, statistice, militare pe care începem deja să le avem la dispoziție, să dea un răspuns omenesc și profund la întrebarea: cum au fost posibile dictatura și totalitarismul comunist? Aici mă gândesc imediat și la unele repere: Kundera (pe care l-am mai amintit o dată) și Havel (pe care îl putem deja citi prin revistele noastre), dar și sîrbul Danilo Kiš sau „sovieticii” Erofeev, Șalamov, Sorokin. Aruncînd această nouă și repetată privire înapoi, literatura beneficiază de o șansă pe care celelalte domenii ale cunoașterii nu o au: ea caută exemple și explicații în sufletul, în conștiința și în sensibilitatea omului, în amănuntele aparent insignifiante ale vieții, ea singură e în stare să porceadă la o adevărată psihanaliză a vieții cotidiene în regim de paranoia politică.

Cît privește aspectul prospectiv al relației puțință romanescă – putere politică, aici apare nevoia unor scenarii pentru o nouă ontologie a individualității. O ontologie și socială, și politică, și existențială, care să traseze cu fermitate (cum a făcut-o Orwell în 1984) toate neajunsurile unei prea apăsate relații între Putere și societatea civilă. O ontologie fără nici un fel de parti-pris partinic sau etnic. Cred că singur romanul ne poate ajuta la scrierea, cîndva, a celui mult visat manual de libertate al omului cu o mic.

(*Orizont*, nr. 32, 1990, apărut cu titlul
„Post-scriptum la o anchetă”)

*1 Inclus în volumul *În căutarea referinței* (Editura Paralela 45, Pitești, 1998), textul de față se pare că a fost scris în ultima parte a anului 1989, după cum se poate deduce din mențiunea ce apare la finalul textului, în volumul menționat. (n. ed. C.M.)

PANOU CU DEBUTANȚI ȘI CONSACRAȚI

Ultim@ prozatoare intrată în arenă*1

S-a vorbit – și încă destul de mult – în literatura noastră de după 1990 despre un fel de criză a resurselor și temelor prozei. Cred însă că senzația de criză – încercată deopotrivă de critici și prozatori – își avea temeiul mai degrabă în nerăbdarea generalizată a unei noutăți cu orice chip și în frustrările noului nostru mediu social și cultural (cu toate convulsiile și neputințele lui) decît într-o reală sincopă a potențialităților narrative efective ale zilei.

Aspectul cel mai interesant al dedesubturilor acestei false senzații consta în entuziasmul contestatar îndreptat – cum, de fapt, și era de așteptat – împotriva unor prozatori (așa-numiții „optzeciști”) care – vezi Doamne! – prin sofistica lor textualizantă și ironismul lor sterilizant, puse conjunctural pe roate în abia încheiatul ultim deceniu comunist, contribuiseră din plin nu doar la secătuirea literaturii noastre de sevele vieții, ci și la compromiterea ei – pînă la plictiseală, după opinia cîtorva cronicari săptămînali – printr-un soi de academism tehnicist.

Toate bune și frumoase, totul trebuie început de la zero – s-ar fi putut spune atunci, mai ales că duhul devastator al unor noi exigențe epice se lăsa decelat în orizontul de așteptare atît al pre-, cît și al postoptzeciștilor –, însă noile cărți ale nou-veniților Ion Manolescu, Adrian Oțoiu, Caius Dobrescu, Ovidiu Verdeș, Ștefan Caraman ș.a. vorbeau mai degrabă despre o continuitate în spirit cu „reclamații” decît despre o trimitere a lor, prin clasarea problemei, pe tușa unei viziuni estetice depășite.

S-a văzut apoi că, în realitate, așa-numita criză e doar un proces de manifestare pe mai departe a unei paradigme ce nu-și putea epuiza atît de ușor formele și substanța, tocmai pentru că era o paradigmă, și nu altceva (adică un fenomen pasager, de natură

superficial avangardistă, să zicem). Putem constata astăzi că această „criză” continuă în ciuda unor evidente schimbări de viziune și stil, oferite însă cu prea multă stridență, fără o minimă reflecție teoretică prealabilă, ca forme de ruptură, când în realitate ele nu reprezintă decît semnele unei benefice continuități.

Rămînînd pe palierul perspectivei critice comode și conservatoare, putem spune că situația continuă să se complice, în sensul în care o întoarcere la mult iubită și lăudată viziune realistă nu mai este cu putință. Vechile fisuri se adîncesc și scot la iveală premisele unor noi tipuri de scriitură și ale unor noi raporturi cu realul. Vinovată, printre alții, de această agravare a situației este și Alina Nelega, autoarea romanului *ultim@vrăjitoare*.

Simptomatic e faptul că Alina Nelega e o prozatoare care debutează tîrziu, după mai vechi tatonări în zona jurnalisticii radiofonice și într-un moment în care ea pare unul dintre cei mai autentici și pasionați susținători ai teatrului alternativ, cu șanse de a se instala confortabil în zona de avangardă a eseisticii și creației noastre dramaturgice. Maturitatea acestui roman e rezultatul unor acumulări de experiențe diverse, aflate în strînsă legătură cu preocupările și obligațiile profesionale ale autoarei: vizionări de spectacole, cronici, participări la dezbateri, călătorii, interviuri, familiarizarea cu mediile literare și teatrale românești și străine, corespondență electronică, lecturi și note de lectură etc.

Dincolo de toate acestea, cartea impune fără drept de apel o viziune cuprinzătoare asupra vieții – cu toate formele și malformațiile ei, reale și imaginare, mundane și supramundane (pentru că unul dintre personajele cărții, Angel, e chiar un înger!) –, sigură, detașată, ironică, angajată, caricaturală atît cît trebuie și, nu o dată, de un comic amar, extrem de dens, amintindu-ne de proza lui Bulgakov sau de o neagră veselie debordantă, pe urmele romanelor lui Boris Vian.

Acest roman compozit și histrionic, în ton cu toate formele de dislocare și depeizare ale lumii actuale – care putea fi la fel de bine scris în Franța sau Polonia de azi –, e un cîștig important al prozei românești actuale și am toate motivele să cred în succesul lui nu doar în lumea cititorilor de specialitate. Trebuie însă să recunosc faptul că pînă în urmă cu cîteva luni o priveam pe Alina Nelega (prezentădestulă vreme în publicațiile de profil și sub numele

Alina Cadariu) ca pe un jurnalist cultural extrem de ambițios, inteligent și exigent, inconfortabil în dialog, cu evidente deschideri spre critica teatrală și managementul cultural, de la care erau de așteptat mari surprize. Iar volumul *ultim@vrăjitoare* e o surpriză de proporții.

Știam totuși că Alina Nelega scrie proză, îi văzusem semnătura prin reviste, îmi aduceam aminte că în urmă cu mulți ani ea ratase ocazia de a publica un astfel de text în revista *Interval* de la Brașov (și asta pur și simplu din cauza faptului că revista a încetat să mai apară o perioadă de timp), dar nu mă așteptam să-i văd numele pe coperta unui roman care te ține cu respirația tăiată de admirație de la un capăt la altul.

Ce e în fond de admirat în această carte (care – în paranteză fie spus – vine după debutul dramaturgic al autoarei cu *www.nonstop.ro*, piesă distinsă cu premiul UNITER pe anul 2000) simptomatică pentru vîntul schimbării ce începe să se facă simțit în proza noastră din ultimii cinci ani? De admirat e înainte de toate profesionalismul. Sigur că nu e niciodată ușor de explicat în ce constă profesionalismul unui prozator. Dar nici atît de greu pe cît își imaginează acei tineri autori „postdecembriști”, care, din varii motive, se grăbesc să disprețuiască stilul și tehnica de construcție epică, făcîndu-și din „mizerabilismul” conținutistic și expresia „brută” o emblemă. Am să enumăr în continuare cîteva calități pe care romanul Alinei Nelega le evidențiază cu asupra de măsură.

Prima dintre ele este o calitate elementară a oricărei scriituri care-și merită numele: știința de a construi propoziții, fraze, unități lingvistice cu punct la urmă. Stilul pompos-oracular al falselor cazuistici morale, stilul spontan-aluvionar al confuzelor plonjări în mîlurile memoriei, stilul sfătos-autarhic al ubicuității auctoriale – toate acestea îi sînt străine Alinei Nelega, ceea ce nu înseamnă că proza ei e lipsită de tensiune, dramatism, poezie, căldură afectivă, profunzime psihologică. Cu atît mai puțin această proză e lipsită de colocvialitate și de toate elementele moderne ale comunicării vii, specifice mediilor urbane, mergînd pînă la rularea neobosită a anglo-americanismelor zilei, în pasta unui discurs pe cît de spectaculos, pe atît de savuros.

Tensiunea narativă nu e doar o chestiune de acumulare de fapte epice dispuse uniliniar, după o matematică lexicală

extensivă. Ea poate fi creată și prin sondaje disparate, aparent întâmplătoare, în substanța unor spații de viață, în formule sintactice împrumutate din discursuri exterioare literaturii (în cazul de față, comunicarea prin e-mail, dialogul pe chat, corespondența privată, jurnalul intim etc.) sau prin absorbția în text a stereotipiilor unei oralități reale, sincopate, aleatorii. Ceea ce duce înainte o compoziție narativă e ritmul ei. Sau, mai exact, muzica ei interioară, care se naște din înlănțuirea mai multor ritmuri și din ruperea coerenței lor. Alina Nelega are această știință a rupturii planurilor și a ieșirii din obișnuințele propriei sale scriituri.

În situațiile de monolog interior ea preferă discursul spumos, relaxat, folosindu-se de strasuri argotice și paiete adjectivale cu străluciri bine calculate, dar în același timp frazele ei se pot și înșuruba în pagină ca niște gravuri în relief. Sînt acele fraze în care autoarea descrie orașe și străzi (din Londra sau Viena, de pildă), plimbări și rătăciră la întîmplare prin zonele de atracție ale marilor aglomerări urbane, în care descoperim recompusă o excepțională stereofonie a percepției, corporalitatea fragmentată a lumii. Chiar și numai o astfel de calitate și poate fi de ajuns pentru un prozator.

Or, Alina Nelega e și o prozatoare a noilor medii tehnologice luate în serios exact la nivelul la care ele pot schimba comportamentul ființei umane. Personajele ei (oameni, îngeri căzuți, diavoli specialiști în programarea și vînzarea vieții pe computer, ființe bisexuate etc.) pot părea niște cyborgi postmoderni cu sensibilitate fisurată, niște ființe incerte, bolnave (cum autoarea însăși concede) de *anamnesis destrudo*, ceea ce le face credibile.

Romanul are însă și o supratemă de mare actualitate, cea a lumilor virtuale. Combinată cu tema creației divine, existența în virtual își dezvăluie toate componentele ei programate și... programatice. Există peste tot, în orice gest, în orice intenție comunicativă, scheme prealabile de comportament, regizorale în esența lor. În aceste condiții nu e de mirare că teatrul, textul dramaturgic, lumea teatrului, spectacolul teatral invadează lumea cărții pînă în ultimele sale capilare.

Organizată pe coordonatele creștine ale vieții prezente și ale vieții de apoi (cu Infernul și Paradisul aferente), lumea romanului

e supusă unei necruțătoare satire care atinge deopotrivă contingentul și transcendentul. Descoperim aici, oferite în doze homeopatice, toate formele de ridicol posibile, de la feminitatea supraponderală conștientă de sine la infatuările responsabile ale românului verde, de la orgoliul autorlîcului la vanitatea mondenă a experimentului artistic cu orice preț. Esențială rămîne însă satira, în permanență intersectată cu melancolia unei lumi – revolute și postmoderne în același timp – a cărei consistență constă în propria ei deriziune. Angel e un Mefisto ce reușește în cele din urmă să cumpere sufletul Marinei, „ultima vrăjitoare”. Repartizat în două părți polarizate în jurul acestor două personaje, romanul devine și o poveste a sufletului desprins de trup (Marina) sau căutîndu-și trupul (Angel). Boala numită *anamnesis destrudo* funcționează în ambele sensuri, trăgînd după ea amintiri, stări de uitare, aspirații, regrete, fantasme, plăceri rememorate, manifestări autiste și frustrări. Identitatea personală și adevărul vieții – iată cele două dimensiuni pe care le pune în ecuație acest roman, însă dintr-o perspectivă creatoare detașată, ironică și autoironică, inteligentă și plină de nerv narativ.

Alina Nelega e un autor epic care știe bine ce vrea chiar de la prima carte. De la Adrian Oțoiu începe n-am mai avut aceeași senzație pregnantă că în literatura noastră a apărut un nou prozator.

*1 Text apărut ca prefață la romanul *ultim@vrăjitoare* de Alina Nelega, Editura Paralela 45, Pitești, 2001.

În căutarea romanului*1

Pe autorul volumului *Făcătorii de nimicuri* (Editura Paralela 45, 2002) l-am cunoscut în Braşov, la începutul anilor '90, pe vremea cînd nou-înfiinţata revistă *Interval* deschisese şi un cenaclu. Feri (cum îi spuneau colegii, băieţi şi fete, prezenţi şi ei la cenaclu) era încă elev de liceu. După admiraţia de care se bucura, nu cred că era un elev prea strălucit. Oricum, orele de literatură română de la şcoală nu păreau să-l fi atins prea mult. Scria o proză de adolescent revoltat, lipsit de o „filozofie” de viaţă, dar care voia să spună lucrurilor pe nume. Fără rafinamente, cu o anume „primitivitate” stilistică, dar propunînd un model de exaltare anamnetică şi descriptivă de bună calitate. Foarte tînărul autor vorbea despre ceea ce trăise, dînd întîmplărilor prin care trecuse un aer de neobişnuit. Vedea totul prin ochii copilului care fusese, fără pudoare şi fără cruţare.

Îmi amintesc acum că mi-a plăcut în mod deosebit sintaxa acestei proze care miza totul pe energia spunerii. De unde o anume neglijenţă şi nepăsare faţă de logica interioară a frazelor. Ce scria Feri era dominat de logica acumulativă a amintirii şi a dezordinii realului. De fapt, el nu avea pe atunci un alt zeu decît această raportare anarhică la lume şi cred că discuţiile tehnice purtate de noi în cenaclu (la *Interval*, indiferent dacă cel care citise era un consacrat sau un debutant, se vorbea cu mare seriozitate, cu un profesionalism care-i scandaliza adesea pe neofiţii cu pretenţii) erau în măsură să-l descumpănească.

În orice caz, adolescentul de la Liceul „Unirea” nimerise într-un mediu bun, de oameni interesaţi de noutatea şi prospeţimea scrisului. Cred că a citit la cenaclu de vreo două-trei ori. După o vreme a şi debutat în nou-înfiinţata revistă *Contrapunct* din

București. Erau fragmente din același text cu bunicul, un fel de saga infantilă a unor întâmplări mereu conotate de o notă de senzational. După terminarea liceului și după eșecul lui la o facultate de filologie, n-am mai auzit nimic despre acest autor care-mi plăcuse și într-un fel îmi părea rău că încă un tânăr talentat se pierde.

Ca să descopăr acum că Feri a terminat între timp o facultate și că a continuat să scrie, fiind din când în când prezent sub actualul nume (care este un pseudonim) în revistele *Luceafărul*, *Art-Panorama* și *Tribuna*, pentru a-și aduna, în cele din urmă, textele în actualul volum de debut. Titlul volumului se înscrie cumva într-o zonă cu care proza noastră e familiarizată. „Făcătorii de nimicuri” din cartea lui Francisc Nona sînt, *mutatis mutandis*, niște „făpturi neînsemnate” (titlul unei cărți publicate de Alexandru Papilian în anii '70 ai secolului abia încheiat). Aceeași fascinație față de mediile sociale periferice, aceeași plăcere a investigării grotescului existenței, știința de a teatraliza anodinel și o accentuată atracție față de absurdul actelor umane.

Există la noi o întreagă serie de autori de proză scurtă preocupați de zonele minore ale vieții, cu care Francisc Nona are certe afinități: Alexandru Papilian (pe care l-am amintit deja), Ioan Radin, Ioan Lăcustă, Sorin Preda, Constantin Stan sau Ștefan Caraman și Sorin Stoica, între ultimii veniți. Nu știu cît i-a citit autorul acestui volum. E mai degrabă de presupus că nu și că proza pe care el o scrie e una pe cont propriu, dincolo de lecturi și filiații, rezultat al unei evoluții normale a datelor inițiale.

Trebuie însă să recunosc că între proza lui de adolescent și cea de acum e o diferență remarcabilă. Înainte de toate, autorul a devenit mai sistematic în scrisul său și nu-și mai desfășoară observația narativă pe un principiu aleatoriu, strict anamnetic. Au crescut într-o considerabilă măsură atenția acordată realului și puterea de pătrundere psihologică. Apoi, aspectele grotești ale existenței nu mai apar în texte de la sine, ci sînt căutate, dezvoltate (după opinia mea, cu rezultate de multe ori îndoielnice).

Deși scrie proză scurtă, Francisc Nona are, cred, structură și forță de romancier. Secvențele lui epice se desfășoară pe spații mari, iar personajele sînt urmărite neslăbit, pînă și în gesturile lor cele mai banale. Apoi, pentru că pe autor îl atrage lumea periferiei

sociale, cu întâmplările ei aparent lipsite de semnificație, forța scrisului său stă în acumularea micilor detalii. Există însă în cel puțin două proze („Prieten cu îngerul” și „Autostopistul”) și interesul pentru construcția dramatică. Amîndouă textele propun de fapt trecerea de la proză la teatru. Prima dintre ele chiar își găsește conținutul în vizionarea unui spectacol de teatru. Finalurile sînt și într-un caz, și în celălalt aberante. Nu cred că înzestrarea lui Francisc Nona e favorabilă absurdului sau parabolei. E un punct în care autorul cade de fiecare dată în exces și chiar în sentimentalism (vezi povestirea „Tusea”). Nici patetismul stilistic al surprinderii dezastrului unui destin nu cred că-l prinde. Apoi, și latura religioasă a vieții personajelor e convențională, exterioară.

Pentru a nu o lungi prea mult cu obiecțiile, trebuie spus că acest foarte promițător prozator vrea prea multe, fără să aibă curajul de a depăși cadrele scurte ale narațiunii de mici dimensiuni. Repet, el are înzestrare de romancier, fiind și un bun observator de psihologii și un experimentat ascultător al dialogurilor vieții cotidiene.

Pentru că nu vor să fie mai mult decît ceea ce sînt, cele mai bune proze din acest volum sînt „Orizontal non-stop” și „Făcătorii de nimicuri”. Aici Francisc Nona are răbdarea de a duce pînă la capăt atît structura epică aleasă, cît și psihologia personajului. Și – mai important decît toate – știe să urmărească ceea ce se întîmplă „cu ochi blînzi” (titlul unei culegeri de povestiri semnate de Ioan Lăcustă la începutul trecuților ani '80), lăsînd lucrurile să vorbească de la sine, prin înregistrarea gîndurilor sau percepțiilor personajelor principale. O proză de aceeași factură „realistă” este – în prima ei parte – și „Tusea”. Elemente de atmosferă realistă apar și la începutul povestirii intitulate „Autostopistul”. Mai departe însă, textul cade într-o zonă de absurd, fantastic și grotesc de calitate îndoielnică.

Aș mai remarca și o altă dimensiune constitutivă scrisului acestui redutabil debutant: faptul că temele prozelor lui nu sînt atacate frontal, prin șarje morale sau „ideologice”. Îl atrag urîtul vieții, ratarea, năclăiala actelor stereotipe, visceralitatea conduitelor, meschinăria și grobianismul, însă nu pentru a ne arăta la modul direct cît de insuportabilă e lumea în care am trăit

sau continuăm să trăim. Nimic nu este pus la zid în mod direct. Francisc Nona nu face cazuistica răului. El explorează psihologii diverse (mătușa cicălitoare, nevasta resemnată, adolescența naivă și disponibilă, alcoolicul, pușcăriașul recidivist, omul simplu cu idealul său mărunț de viață, dar cu puseuri justițiare), le caută un sens, le urmărește înapoi cauzele și motivele. Grija construcției de ansamblu e evidentă.

Deși de mică întindere, volumul de față conține două secțiuni, „Îngeri deocheați” și „Veșnica lîncezeală”, fiecare compusă din cîte trei proze. Înțelegem că autorul vrea să ne spună mai mult decît fiecare proză luată în parte. Textele acestui volum se integrează la urma urmelor într-o demonstrație. Ce urmărește ea? E greu de spus acum. Fiind un volum inegal, în care se văd marile disponibilități ale autorului pentru descriere, dialog, povestire și investigație psihologică, cu deschidere spre un realism de tip microscopic sau spre transrealismul parabolic, Francisc Nona e un autor de proză scurtă în care se ascunde cu certitudine un romancier.

*1 Text apărut ca prefață la romanul lui Francisc Nona, *Făcătorii de nimicuri*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

Chatul ca substitut psihanalitic*¹

Proza ultimilor ani înregistrează destule cărți de succes, unele dintre acestea fiind semnate de femei. Printre prozatoarele care au reținut interesul criticii, multe dintre ele foarte tinere, se numără Simona Popescu, Nora Iuga, Alina Nelega, Felicia Mihali, Cecilia Ștefănescu, Ruxandra Cesereanu, Claudia Golea ș.a. În competiția pentru schimbarea modelelor literare ale zilei, femeile s-au dovedit mai dezinvolve, mai lipsite de tabuuri și mai pline de energie decât bărbații. Tinerețea și-a spus cuvântul inclusiv la nivelul acestui nou tip de sensibilitate care a început să prindă contur în ultimii zece ani. Fetele vin tare din urmă. De curînd, cel puțin două nume au stîrnit comentarii pro și contra dintre cele mai aprinse: Ioana Bradea și Ioana Baetica. Alte nume, legate deocamdată doar de viața literară din Brașov și Timișoara (Ina Crudu, Simona Cucuianu, Cozmina Preoteșcu, Daniela Rațiu, Simona Constantinovici), se pregătesc să intre în scenă. Dar există deja și premierele acestei toamne.

Întoarsă nu cu mult timp în urmă de la un masterat în studii de gen la Budapesta, Ștefania Mihalache tocmai a publicat un roman, *Est-falia*, care încearcă să schimbe întru cîțva linia genului romanesc, prin înclinarea acesteia spre eseistică și non-fiction. Ei i se adaugă acum Adriana Bărbat, cu *Talk-show*, un roman care absoarbe cu succes în structura sa reticulară libertățile și stereotipiile discuțiilor on-line pe internet. Ca și Ștefania, Adriana a terminat filologia „în orașul de la poalele Tîmpei”, unde a urmat, ca masterandă, și cursuri de scriere creatoare. Nu cu mult timp în urmă, ea și soțul ei au deschis la Brașov o (nici nu se putea altfel!)... ceainărie literară. De unde oare atîta spirit practic și atîta energie la o reprezentantă a sexului frumos, îndrăgostită de scris? O

femeie obsedată de scris (și Adriana Bărbat e o astfel de autoare) n-ar trebui oare să semene cu posaca, retractila și aeriana Virginia Woolf, așa cum o interpretează Nicole Kidman, în filmul *Orele* al lui Daldry? Poate că nu.

Adriana are ochii sclipitori, gesturi nervoase și o minte ca un bisturiu. E veselă, tăcută, curioasă, atentă la tot ce mișcă în jur. Îi plac propozițiile scurte, dar și aglutinările aluvionare de termeni și determinanți. Cultivă exigența stilistică, dar prea puțin se sinchisește de temele și cuvintele „interzise”. Are o privire feroce, necruțătoare, cum se vede și din dialogul pe chat al celor trei personaje feminine (Crina, Alma și Miruna) prinse în pînza de vorbe și experiențe a acestei cărți de o furibundă sinceritate. Adriana Bărbat nu scapă din vedere nici un detaliu semnificativ. Aude bine vorbirea oamenilor, cunoaște intimitățile femeilor suferinde de singurătate și inadecvare, simte psihologiile, vîrstele, e cinică pînă la caricatural. Îi place investigarea mediilor, nu ezită să-și transforme personajele în cazuri. Se simte bine cînd efectuează radiografii, releveuri, descompuneri de situații. Îi plac operațiile de scanare și încearcă să ajungă la psihologia organicului. Fără să vrea, alunecă adesea în teritoriile psihanalizei, unde face înregistrări cărora nu găsește de cuviință să le dea și explicații. Lucrează cu mai multe planuri ale acțiunii, cu mai multe teme deodată. Le intersectează, le înlănțuie. Crede în concretețea scrisului, face risipă de adjective, caută să se situeze într-un punct de relatare neutru, deși știe prea bine cum se poate intra sub pielea unui personaj pentru a-l face să spună chiar și ceea ce el ar vrea să ascundă. Nu se sperie de partea urîtă, grotescă, promiscuă a vieții. Iubește plimbările prin spațiile periferice ale existenței. Nu se privește în oglindă, nu se sperie de întuneric și nici nu face pe bărbătoasa. Nu prea pare să ilustreze o conduită feminină în ceea ce scrie.

Am început să scriu aceste rînduri cu gîndul de a mă opri mai mult asupra romanului *Talk-show*. Cred totuși că nu este cazul. De ce să premeditez inutil curiozitatea cititorului? Mai bine alte cîteva date despre autoare. Pe Adriana Bărbat o cunosc de la masteratul de scriere creatoare de anul trecut. A fost de departe cea mai bună scriitoare a grupei, ceea ce i-a și asigurat debutul on-line pe site-ul

Editurii Paralela 45, cu un text de proză scris în cu totul altă manieră decît acest roman. Cursul meu a urmărit să-i familiarizeze pe cei zece masteranzi (doi băieți și opt fete) cu problemele retorice ale prozei. Pentru a-l înțelege mai bine pe fiecare în parte, le-am cerut la început de tot să-mi răspundă la cîteva zeci de întrebări. Apoi am alcătuit un fel de fișe de evaluare. Revăd aprecierile și recomandările mele în legătură cu autoarea acestei cărți. Cred că unele dintre ele merită să fie reluate aici. Înainte să știu cu adevărat ce scrie, i-am spus Adrianei că e o natură introvertită, cu înclinații analitice, centrată pe senzații și sentimente. Am adăugat: retractilitate, frecvente stări de melancolie, nostalgie; predispusă spre mărturisiri și confruntare cu partea ascunsă a eului; echilibrată, resemnată, comunicativă; exigentă, dar narcisistă; fără înclinații bovarice imediat perceptibile; realistă; obsedată de vîrsta infantilă înțeleasă ca stare universală a potențialităților ființei.

Mai departe, fișa mea se desfășura astfel:

Aparent calmă, cu puternice înclinații nevrotice în stările de tensiune, însoțite de sentimentul morții și pierderea simțului realității. Vitalitatea – o formă de conflict a corpului cu mintea. Ai dori să poți păstra tot timpul un echilibru al lor. Partea de imponderabil a ființei ți se pare esențială. În viziunea ta, subconștientul prezintă o organizare stratificată, cu rezonanțe senzitive, organice. Este un depozit al pulsionilor erotice, locul în care se află ascunsă ființa generică, trezită la lumină de sentimentul de teamă, care o face mai puternică decît conștiința prezentului. Voință cenzurată de înclinația pentru stările nedefinite sau care nu au legătură cu imediatul. Eul și lumea exterioară sînt puteri antagonice. Nici una, nici alta nu-ți sînt bine cunoscute. Nu ai suficientă încredere în tine. Lumea nu te sperie prea tare.

Sensibilitate tot timpul filtrată prin cerebral și convenții morale. De unde modul tău propriu de a înțelege expresivitatea ca o manifestare a excesului și a spectaculosului exterior. Expresiv e ceea ce refuzi sau te sperie: promiscuitatea, depravarea, vulgaritatea, murdăria, dislocarea, deschiderea spre gol, frigul, ieșirea din obișnuit, tensiunile interioare. Consideri provocator ceea ce nu se poate finaliza. Intermitentul nu-ți e indiferent. Îți

plac: mediile familiare și viața de familie, natura domestică, stările imposibil de pus în cuvinte. Refuzi să analizezi în ce constau aceste plăceri. Crezi într-un inefabil de uz personal. Cu astfel de autoreducții nu se poate face literatură. Tocmai ele amputează curajul de a scrie.

Nu-mi dau seama cât de mult au influențat-o pe Adriana aceste observații, cu accente mobilizatoare, nu mult diferite de stilul previziunilor oculte. Le recitesc acum și mi se pare că ele sună mult prea solemn, ceea ce mă face să mă simt ușor caraghios. Pînă și profesorii de scris rămîn niște pedagogi rigizi, desueți, abstracți. Sau poate că nu e chiar așa. Într-o formă destul de apropiată de cea de față, romanul *Talk-show* (însoțit de o mulțime de considerații metatextuale de factură mai mult sau mai puțin didactică) a constituit lucrarea de disertație a Adrianei Bărbat. Nu mă așteptasem ca preceptele mele de examinator să fie urmate cu atîta rigoare și seriozitate. „Lucrarea” Adrianei îmi depășea toate așteptările. Aveam în față paginile unei prozatoare adevărate. După care masteratul s-a încheiat și romanul a fost supus unor rescrieri succesive, pînă la versiunea de față. Cred că e un mare câștig pentru literatura tînăra a momentului. Cartea trăiește prin verva și autenticitatea ei de excepție. Poate juca rolul unui substitut al vizitei la psihanalist. E o imagine simptomatică a lumii de azi, o carte de o mare densitate, care pur și simplu nu poate fi lăsată din mînă!

*1 Text apărut ca prefață la romanul *Talk-show* de Adriana Bărbat, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.

O frumoasă „poveste” din pădurea est-falică*1

Ștefania Mihalache este o fată fragilă, frumoasă și ambițioasă. Are 26 de ani și încă ar putea încerca o carieră de fotomodel. Din păcate pentru această atît de rîvnită perspectivă, ea a terminat Filologia (și nu oriunde, ci la Brașov, în fieful alternativ al unui alt fel de formație umanistă, care mizează mult pe creativitate și *self-control* estetic) și nutrește alte gînduri de afirmare, de... confirmare de sine. Lumea modellingului românesc nu are în felul acesta decît de pierdut. În schimb (și poate mult mai important în momentul de față, pentru o țară ca România, unde raportul feminin dintre frumusețe și talent literar se află într-un scandalos dezechilibru în favoarea primului termen), cîștigă proza, universul din ce în ce mai expansiv al scriiturii alternative, scăpate, în sfîrșit, de sub „teroarea” masculinității.

La Facultatea de Litere din Brașov, Ștefania Mihalache a descoperit mai întîi teoria și critica literară, apoi, sătulă de uscăciunea conceptelor, a trecut la propria poezie. A și început să colaboreze la cîteva reviste din Transilvania, ca autoare de articole și de versuri. Prea puțin pentru o natură problematizantă ca a ei, insensibilă față de expresia necenzurată (lirică) a subiectivității și preocupată, în schimb, de condiția publică a sensibilității feminine. A renunțat, prin urmare, și la poezie și a abandonat într-un sertar volumul cu care se pregătea să debuteze. Ulterior, nivelul ridicat al formației ei filologice i-a făcut un cadou neașteptat: un masterat în studii de gen și cultură la Universitatea Central-Europeană din Budapesta. De aici a început apetența pentru proză a Ștefaniei Mihalache, de la această momentană dizlocare geografică și de la această baie rece de multiculturalism.

Ruperea de geografia natală, confruntarea cu proteisme

alterității – iată o dublă încercare identitară, care te face să uiți spațiul pur al literaturii și o parte din educația ta estetică pentru a te focaliza asupra fenomenelor contradictorii ale postmodernității. Ștefania Mihalache a descoperit brusc, și poate fără să vrea, că lumea imediată e un obiect mult prea tentant pentru spiritul ei indolent și contemplativ, pentru a nu încerca să depășească – fără a mai pierde vremea cu exerciții de adaptare – ușurătățile scrisului din imaginație. *Est-falia* e o carte care ne arată că, într-un anume fel, chiar și în literatură, din non-fiction nu se poate ieși. De altfel, acest mic roman conține și o importantă componentă metatextuală, în care autoarea își justifică și își mărturisește intențiile. Pe ea o preocupă substanța a ceea ce are de spus, nu limbajul. Ar vrea să-și scrie feminitatea/feminitățile, să arate că ființa ei se confundă cu un bildungsroman, să se lase „cărată în spate” de tiparul narativ al romanului, pentru a ajunge în cele din urmă la o „privire în secțiune” a Est-faliei.

Acest spațiu, cu valențe și exterioare, și interioare, reprezintă în carte un revelator al condiției feminine (dar nu numai) în lumea europeană de azi, cu precădere în cea balcanică. *Est-falia* este falia estică a Europei, o emblemă conceptuală pusă în circulație de Iluminism, o expresie a „vampirismului comunicării” (cartea conține și o spectaculoasă reinterpretare a mitului lui Dracula), o lume de virtualități reprimite și de „întreguri din bucăți lipite forțat”. Prin universul cărții se perindă tineri ucraineni, sârbi, români, ruși, croați, unguri, estonieni, veniți la studii postuniversitare în Budapesta, într-un spațiu de trecere, central-european, neliniștitor și plin de amăgiri, ca orice purgatoriu. Eroii romanului (Katya, Zara, Sasha, Igor, Alec, Miodrag, Tünde ș.a.) duc cu ei tradiții etnice, bovarisme pragmatice, candori inexplicabile, comportamente în care se ascund vitalități groșiere, nostalgii revolute, ambiții erotice, masochisme de toate felurile, o imensă voință de înțelegere și adaptare. Locul de origine al acestor eroi care traversează paginile romanului în mare viteză, pe fundalul unui discurs auctorial îngăduitor și lucid, e o lume cu falii, fisuri, incongruențe, lacune, complexe. Romanul Ștefaniei Mihalache e un discurs despre ruptură. A fi un om din Est înseamnă a fi un om sfîșiat, rupt în două. Dar tocmai falia e creatoare de identitate, iată un adevăr care explică în bună măsură farmecul și puterea de

seducție a acestei cărți. La aceasta se adaugă și dubla experiență inițiativă a eroinei, erotică și gnoseologică în același timp, petrecută sub puterea de seducție a doi inițiatori: Maestrul și Yoghinul. Maturizarea deplină a eroinei pare să coincidă cu întoarcerea acasă, în România, prin recăderea în aceeași lume simplă, cu orizonturi limitate. Ceea ce ne arată autoarea (care se și declară o adeptă a privirii contemplative, în dauna voinței de a-și asigura un statut social precis) e faptul că *Est-falia* reprezintă o stare de spirit, un mod de a fi paradoxal și de a-ți accepta propriul paradox, la urma urmelor o formă de resemnare. Abia confruntarea cu lumea vestică e revelatoarea rupturii, declanșatoarea energiilor compensatoare.

Ștefania Mihalache este o scriitoare cu o acută conștiință a situațiilor și condițiilor de existență pe care doar înaintarea în linie dreaptă a prozei le poate satisface. Romanul ei ne confruntă cu o scriitură sincopată, abruptă, provocatoare. Simțul situațiilor, simțul vieții, luciditatea propriei condiții biografice, capacitatea de a sublima în idei scenele cotidiene de viață – așa poate fi definit talentul Ștefaniei Mihalache. Restul e naratologie și energie a spunerii. Avem în față o carte sinceră, inteligentă și gravă, care nu pare deloc să se înscrie în tiparul deja consacrat (prin seria de tineri autori afirmată în ultimul an) al debuturilor de succes. *Est-falia* e un roman secvențial, teoretic și autobiografic în același timp, promovînd teme și motive (falocrația, erosul, vampirismul, adecvarea sau incompatibilitatea mediilor culturale etc.) aduse în scenă fără precauții preliminare, sub semnul urgenței. Am sentimentul că, prin această carte acidă și poetică, de factură parafeministă, dezinhibată și deloc resemnată, proza feminină românească a cîștigat o competitoră de clasă.

*1 Text apărut ca prefață la romanul Ștefaniei Mihalache, *Est-falia*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.

Alexandru Vlad – *le style c'est moi!**1

Am recitit povestirile din *Aripa grifonului* (1980), volumul de debut al lui Alexandru Vlad, cu acest sentiment continuu confirmat de fiecare pagină: „Frazele sale parcă erau răsucite cu cheia”. Ceea ce autorul afirmă la un moment dat despre un personaj din „Vara libelulei” este, de fapt, propriul său adevăr al conștiinței estetice care prezidează, de la un capăt la altul, scrierea cărții.

Că Alexandru Vlad e un stilist, un tehnician ca și desăvârșit al textului din anticamera romanului, un metodist al vocabulei inedite la locul potrivit și un armurier al sintagmei cu lungă bătaie în timp nu mai încapă nici o îndoială. Fraza prozatorului are o individualitate care vine din exercițiul unui demers novator, în același timp lexical și sintactic, cu vechi state de serviciu și performanță în proza noastră. Și Odobescu, și Camil Petrescu, și Mircea Eliade, cel din *Romanul adolescentului miop* și *Șantier*, ar trebui amintiți aici, cu toate că nu numai la nivelul simplei gesticulații formale. Căci, pe de altă parte, *Aripa grifonului* e un volum inseriabil fără prea multe eforturi în seria produselor literare marcate, din 1931 încoace, de pasiunea, adeseori convulsivă, a autenticismului cu orice preț și, dacă se poate, nu și fără o măsură livrescă. Tenta autobiografică a celor patru proze reunite în carte se vedește, la o privire atentă, în afara oricărui comentariu. Procesul adaptării la viața socială pe cont propriu, etapele formării spirituale și sentimentale ale tânărului intelectual sînt descrise cu pasiunea și gravitatea unei acute experiențe existențiale. Cîtă luciditate mentală, morală, erotică și senzorială, tot atîta dramă a descripției, a analizei, a memoriei. Tot atîta persoană întîi. Tot atîta diseminare subiectivă interiorizată în contextul unei lumi percepute dureros și restrictiv, discontinuu și

infinitezimal. De-a lungul povestirilor, epica e focalizată pe silueta aceluiași personaj-tip, introvertit și hipersensibil, traversând crizele diverse și complexe ale vârstei, ale contactului cu mediul, ale iubirii și ale prieteniei, un personaj care „se zbate între real și livresc [...], fiind mereu propria sa victimă”.

Am recitit acest volum compact și consistent avînd convingerea că Alexandru Vlad e și o conștiință teoretică a propriului său spațiu, dar una de o discreție orgolioasă, abil mascată în convențiile unor situații ce par de multă vreme în firea prozei moderne. Refuzînd textualismul cu implicațiile și imperativele sale de construcție, atent și consecvent dezvăluite de o vervă auctorială mereu în flagrant delict de ironie, Alexandru Vlad preferă imaginea ascunsă a propriului cod retoric. În cazul lui, conștiința estetică își înscenează manifestările prin apel la condiția reflexivă a personajelor. În povestirea care dă titlul volumului, eroul e un scriitor care, cu supremă exigență, își recitește o proză mai veche, însoțind-o de felurite observații utile pentru decelarea unor principii de poetică narativă: „Nu pot nega aceste personaje pentru motivul că memoria le recunoaște și le autentifică născînd un conflict din care nu pot decît să recunosc incapacitatea mea de a *literaturiza*” sau „Nu învățasem că regulile care guvernează într-o nuvelă sînt mai stricte decît ale realității” sau „Proza nu transpune, ci echivalează”.

Asupra acestei probleme a echivalării, a echivalențelor dintre obiecte/acțiuni și imaginea literară ar fi cazul să ne oprim puțin. Pendulîndu-și existența între percepție și reflecție, personajul creat de Alexandru Vlad trebuie înțeles și ca un punct de gravă incidență a trupului cu litera, ca o scenă a unui conflict în ultimă instanță ireductibil. Prerogativele pe care textul le acordă trupului surprins în actele sale senzoriale cele mai naturale, declanșate de mediul natural și de impulsurile erotice, vin să infirme „abilitatea profesională” a privirii stereotipe obișnuite să descifreze leneșă doar nota generală a unui obiect. Ideea transpunerii clișeului noțional în fotografie epică fiind exclusă, rămîne echivalența termenilor, izomorfismul text-realitate. Prozatorul desfide abstractizarea situațiilor, deși, pe alocuri, eseistic și moralizator, realul devine în povestire doar linia unei epure. Dar cantitatea de trup investită în text depășește cantitatea de intelect. Raportul

este unul recesiv. Cel care scrie desfășoară o activitate materială și astfel el știe că realitatea obiectivă e în reprezentarea noastră un produs al concretului, chiar dacă individul comun preferă de multe ori iluzia clarificărilor formalizate: „Judecăm lucrurile după ce le supunem unui proces de abstractizare, parcă le-am ucide pentru a le cunoaște mai bine și apoi considerăm rezultatul obiectiv”. De aici revolta personajului din cele patru povestiri, refugiat în amintire, în natură, în erotica febrilă, în observarea și înregistrarea spațiului uman ambiental cu toată coloratura sa de insignifiantă esențiale.

Descrierile lui Alexandru Vlad sînt însă descrieri de laborator, sînt prezentări de cărți poștale ilustrate, compuse cu grandangularul sau teleobiectivul, sînt chipuri și siluete de oameni privite parcă mai întîi într-un album. Cotidianul de care se ocupă autorul e unul recompus livresc și perifrastic, cu spontaneitate americanăască în trecerea de la un pasaj la altul, cu trimiteri în discuții la autori și situații literare, cu fraze desfășurate savant și calculat. Alexandru Vlad are plăcerea întîrzierii în explicații estetice și anamnetice, în analize de stări, în configurarea peisajelor. Apetența pentru neologismul prețios și neașteptat e redutabilă și frizează excesul. Deși prozatorul știe bine ce face, pentru că termenul cărturăresc își are funcția sa bine gîndită, de precizare în sfera percepției a corporalului și a umoralului. Libelulele sînt văzute cu „zborul lor frînt și neprevăzut, ininteligibil coordonat”. Sinestezia e surprinsă astfel: „Clipocit și frisoane scurte se confundau, pentru că simțurile pactizate aveau o sensibilitate difuză și omogenă”. Într-o discuție cu o fată, un personaj se exprimă așa: „Era mereu singură, o singurătate ostentativă și aristocrată, se plimba mult și era întotdeauna gata să repeadă pe cel care era politicos în măsura circumstanțelor”. Lucrînd în spațiul unui limbaj gata literaturizat, orice scriitor autentic este obligat la un efort de reîmprospătare a resurselor sale, dar și aria lui de captare a amănuntelor vieții trebuie neîncetat lărgită. Din rafinata noastră lume de senzații aproape indescifrabile, Alexandru Vlad scoate observații fine și precise:

Întîi am simțit cum apa se usucă pe noi, provocînd o răcoare ca de briză, care ne încrețea pielea, apoi din nou căldura soarelui

pătrunzându-ne în vine ca niște valuri mute pentru care trebuie să fii teribil de sensibil ca să le prinzi și tocmai atunci când ești mai atent dispar parcă anihilate de efortul exagerat de a le recepta.

Situațiile în care autorul „parcă încearcă să-ți transmită nu atât semnificația cuvintelor, cât o convingere care există dincolo de ele” sînt nenumărate, pentru că cel care scrie nu se teme de indicibil, ci îl provoacă. Pentru a prelua încă o dată din materia cărții o propoziție cu valoare de principiu estetic de lucru, ar trebui să spun că în proza lui Alexandru Vlad „totul se naște din incapacitatea de a-ți aminti multe și concomitent”. Neinteresat de tehnicile simulării simultaneității, nici de mimarea fluxului arbitrar al memoriei, tînărul prozator adoptă construcția liberă, nescutită de meandre, a subiectului, cu economie inițială de date, decor și personaje, cu dese momente de zăbavă metodică și minuțioasă, cu lente alunecări pe suprafețele multiple ale faptelor și stărilor afective, cu atenție la amănuntul bizar, revelator, cu suspendări și reluări de stimuli narativi. Scrisul lui Alexandru Vlad este marcat de acceptarea dintru început a spațiului literar ca atare, cu norme de scriitură bine stabilite și verificate de presiunea continuă a tradiției. El nu încearcă transgresarea riscantă a unor convenții, cât adîncirea și lărgirea lor odată cu regîndirea unei vestimentații lingvistice după ultima tăietură a prozei. Scriitura lui Alexandru Vlad e distinctă și remarcabilă în concertul de voci al ultimului val de prozatori.

Am recitat povestirile din *Aripa grifonului* și „pentru a regăsi deasupra lor acea țesătură plasmatică în care ele se integrează”. Aprecierile emise aici sînt argumentul unei căutări recompensate.

(Astra, nr. 11, 1983)

*1 Următoarele articole, consacrate lui Alexandru Vlad, Sorin Preda, George Cușnarencu, Adina Kenereș și Constantin Stan, au apărut (în această ordine) în revista brașoveană *Astra*, între 1983 și 1984, în cadrul rubricii „Generația '80”, în care autorul a mai publicat și alte cronici, dedicate lui Mircea Nedelciu, Ovidiu Moceanu, Vasile Andru, Aurel Antonie ș.a. Deși textele acestea au fost incluse de Gheorghe Crăciun în varianta de sumar salvată pe 16 decembrie 2005 (vezi „Addenda”), ele nu se regăsesc și în varianta electronică a volumului,

ci doar în Arhiva de hîrtie. L-am adăugat la numele existente în sumar și pe Alexandru Vlad, reluînd aici cronica publicată în *Astra*, chiar dacă în secțiunea „Pactul somatografic” Gheorghe Crăciun a inclus un alt eseu despre acest prozator atît de original și atît de drag lui. (n. ed. C.M.)

Sorin Preda și proza ultrascurtă

„(Chinezul Vasile nu este un om ca toți ceilalți.) Sînt romane care se pot reduce doar la această propoziție.” Cu atît mai mult pot exista proze scurte sau ultracurte reductibile la același adevăr. Adevărul uman este mai important decît adevărul textual. „Omul, fratele meu, nu-i o adunătură de litere. Literele spun totul pentru că nu spun nimic concret. O lapalisadă, nu-i așa?”

Cele 27 de *Povestiri terminate înainte de a începe* (1981), plus o addenda (cam superfluă, la o privire riguroasă), cu care debutează Sorin Preda sînt asigurate la ADAS-ul unei pedagogii narative ironice și microcosmice. Prezentă mai întotdeauna în actele de formalizare și decriptare a unui cotidian de mărunte psihologii și motivații, ironia autorului e flexibilă și economicoasă ca o măsură de austeritate. Sorin Preda pare să cunoască bine implicațiile retorice ale crizei de subiect epic major și actual, pentru că despre asta este vorba, de fapt, în proza noastră, de cîțiva ani încoace. Povestirile sale nu sînt cu adevărat epice și majore nu din lipsă de informație, putere de observație, putere de a înțelege (Puterea sau penuria de contacte cu întîmplările vieții), ci dintr-o evidentă lipsă de interes pentru povestea-poveste și schematismul ineluctabil al realității de mare amploare. Dar asta nu înseamnă că am avea în față niște preliminarii la o viitoare insurecție estetică sau niște exerciții de digitație. Ca mulți alții dintre colegii săi de „val” (pe care nu-i amenință, sînt sigur, nici un naufragiu literar!), Sorin Preda încearcă să privească fețele realului, dispensat de lentilele de contact ale percepției de serie. Fără a-și pierde unitatea și gama cromatică, scrisul său evoluează în consecință, pe portative și în chei diferite, de la drama cățelului din comuna Cățelu pînă la implicațiile sociale ale numelui Tîrtiță. Umorel face casă bună cu o

muză satirică sprințară, belicoasă și deseori bonomă. Lirismul e acid sau lipsește cu totul.

Terminate înainte de a începe, textele autorului refuză desfășurarea temporală a evenimentului ca atare pentru a se ocupa de implicațiile lui reverberate. Sînt bucăți care par a-și anula de la bun început orice putință de a mai fi continuate, deoarece miezul lor a fost concentrat deja în propoziția introductivă: „Pe Anton, zis Durliba, l-au mîncat lupii sub privirile îngrozite, se înțelege, ale lui Strulea” sau „Virginiei Busuioc i s-a întîmplat o mare nenorocire, a dat mașina peste bărbatul său”. Imediat însă, sîntem siliți să înțelegem că semnificația epică nu trebuie căutată, cum ne-am obișnuit, doar în sîmburele accidentului obiectiv, ci și în contextul său incidental, în accidentalitatea reacțiilor subiective ale martorilor și împricinaților. „Viața unui om nu o poți rezuma” printr-o întîmplare seacă, finalizată direct și definitiv. Scriitorul trebuie să se ferească de rezumate, dar și de conspecte. Construindu-și textul în față cu aspectele primare ale întîmplării, prozatorul își poate lua ca model actul lecturii moderne. Demonstrația lui se alcătuieste din fișe cu citate, cu idei principale, cu amănunte revelatoare și consecvente aprecieri critice, cu impresii fugare și relative, deci autentice. Demonstrațiile lui Sorin Preda sînt fragmentare și discontinue. Nedezvoltînd didactic și plictisitor faptele sale scoase din actualitatea imediată, el își transformă cartea într-un dicționar de nume, „fiziognomii”, sentimente, conflicte și cauze, într-un mic manual de situații epice (concentrate ca niște pilule polivitaminice) pentru uzul autorilor (melo)dramatici de mai tîrziu.

Într-adevăr, multe melodrame bărbătești și femeiești se cristalizează și se risipesc în această carte zglobie și dezinvoltă ca o competiție de talere aruncate în șanț. Sorin Preda e un bun ochitor și dezinvoltura sa stilistică este atît de evidentă, că ea poate părea de multe ori un soi de grabă și de nerăbdare, un soi de încă insuficientă adaptare la regimul de noapte-lumină al mesei de scris. Cînd insistența analitică lipsește, materia cazurilor declinate în aceste povestiri are o consistență pe care o întrețin doar ironia, calamburul și indeterminarea datelor.

Așa relativ și neorganizat de interese precise cum este, universul prozelor lui Sorin Preda se edifică tocmai împotriva

„obiceiului prostesc de a privi realitatea haotic, întîmplător, fără noimă”. Realul e exagerat cu bună știință pentru a putea fi considerat cu exactitate și imparțialitate în simptomele sale, fără a se acorda prea multă atenție eventualității unor interpretări cît de cît moralizatoare. Căci „nu trebuie să uităm că părerea noastră personală nu contează, că, în pofida a tot ce credem, nu putem trăi altcumva decît în moșia percepției, în intestinele experienței”. Exact: „Realitatea sîntem noi”. Truismul acesta are însă nevoie de cîteva amendamente și de citarea cărților lui Mircea Nedelciu. Cotidianul în care se scaldă variațiunile lui Sorin Preda nu este unul obiectivist, behaviorist sau existențialist. O doză bună de aiureală și caricatură colorează, cu stridență de multe ori, aceste povestiri neterminate prin chiar voia autorului lor. Problematika psiho-ontologică a personajelor e atît de primară, insignifiantă și evazionistă, că ele devin suspecte și oarecum în afara normei socialului normal, adică sucite (fără a ne aminti totuși prea tare de Nicolae Velea și D.R. Popescu) și conștiente la modul buimac (fără a ne trimite la Fănuș Neagu). Lumea spectaculoasă, carnavalescă, poetică și întoarsă pe dos a prozei scurte din deceniul '60-'70 se aude în povestirile lui Sorin Preda ca un ecou controlat. Pentru că mentalitatea prozatorului, modelul său de reprezentare a aberației s-a schimbat: faptele sînt „aiurea, de-a-ndoaselea, ca o scrisoare citită în oglindă”. Deformarea naturalului este, în ultimă instanță, un efect de limbaj. Caricatura și ironia țin de exercițiul scrierii, nu de cel al percepției. Raportul dintre cuvinte și realitate, dintre înscenarea prozastică și lectura casnică („În sfîrșit, pentru că dumneavoastră vă grăbiți să plecați la serviciu, am să vă spun pe scurt ce s-a întîmplat cu personajul nostru.”) e tratat cu seriozitatea relativă a literaturului temător de tautologie și lăbărțare informațională.

Brevilocvența lui Sorin Preda întreține știința convertirii momentelor vitale în schițe adiționale. Nu cred însă că o apropiere de Caragiale ar fi aici posibilă. Simțul enorm și văzul monstruos îi lipsesc autorului nostru. Orientată înspre bîlciul sentimentelor și iarmarocul situațiilor, percepția sa e una mediată livresc. Umorul gros, voluntar și involuntar, al eroilor caragialești a fost înlocuit aici de umorul subțire și subțiat al unui autor care-și ține personajele la distanță, subminîndu-le statutul și inițiativele. O

piesă care se numește „Ada” începe astfel:

Punctul ei forte, acel nu știu ce, este părul, care nu își mai încape în piele de lung și bogat ce e. Suferă, el, părul, de boala dihotomiei. Ajuns la vîrfuri, el, firul de păr, se desface în două, împiedicînd creșterea.

Nina (din proza cu același titlu) e caracterizată așa:

Grija ei de a nu-și păta fața, mîinile, picioarele, de a nu miroși a ceapă prăjită, a rîtaș, a tocătură e un fel de poezie dedicată mie.

Finalul de la o „Melodramă bărbătească” e lipsit de orice pudoare convențională:

Simțind că nu va fi crezut, lui Vasile îi va fi jenă să le povestească pățania cu telefonul. Nouă nu ne este.

Singura povestire din volum care mi s-a părut a nu se supune poeticii paradoxale pe care autorul și-o deconspiră încă din titlu este „Pătratul dragostei”. „Pătratul (nu triumghiul) amoros perfect, cu laturi și nefericiri egale.” Și aceasta nu numai pentru că piesa ar avea niște dimensiuni în afara stasului fizic și retoric instituit. Microcosmosul sentimental e aici dilatat. Urgența psihologizării situației impune un analitism obligat să-și dezvolte premisele, și nu doar să și le enunțe. Condiția dramatică a autorului aduce cu sine o ironie amară. Aproape că un alt Sorin Preda se conturează în această convulsivă confesiune. Unul care a renunțat la „piesele neterminate pentru pianină mecanică” în favoarea romanului. Fragmente din *Depart, lîngă tine*, care au fost deja publicate în reviste, arată o substanțială schimbare la față. Ce motivează oare această metamorfoză? Într-un interviu de acum doi ani, autorul răspunde: „Debutul este esențial, dar adevărata piatră de încercare este a doua carte”.

(Astra, nr. 12, 1983)

George Cușnarencu sau noul manierism

Credeți că proza pe care o scrieți poate fi considerată o nouă direcție a literaturii?

Aș spune că da. Fiindcă încerc să folosesc toate cuceririle literare ale anilor noștri. Aș putea spune că așa ceva nu au mai făcut, și ar fi explicabil, nici Rebreanu, nici Sadoveanu, nici Eliade, nici Barbu, nici D.R. Popescu. Aș zice că scriu o proză minimală, telquelistă, progresivă, psihedelică sau *new-romance*, erijîndu-mă astfel într-un prozator care forțează modernul de ultimă oră, împrăștiind epica românească. Aș putea spune, bineînțeles: cum am scris eu n-a mai scris nimeni pînă acum, deoarece, conștientizînd kitsch-ul realității, încerc să creez proză-kitsch, voluntar. Sigur, sînt alții care o practică involuntar. Ah, desigur, aș putea spune că sînt unic prin noul manierism pe care mă străduiesc să-l promovez în povestirile mele. Militînd pentru o medicină integrală, aș putea scrie o proză integrală, ceva foarte original cum bine băgați de seamă. Mă gîndesc în continuare și la alte posibilități de a scrie proză, de pildă, pe o foaie de calculator (o povestire lungă de 184 de cm, adică exact înălțimea mea) și așa mai departe.

Dar, din păcate, nu pot să spun nimic din ce am enunțat mai sus. Pentru că, deși am încercat toate aceste lucruri, convingerea mea este că sînt un sentimental. Și am înaintea mea atîția scriitori sentimentali, încît ar fi o rușine să spun că eu vin cu ceva nou în proza actuală. Asta nu înseamnă însă că nu vin.

Ceea ce ați citit pînă aici, dedesubtul acelei atît de directe și perfide întrebări, este o parte (singura care interesează, de fapt) din răspunsul nu mai puțin perfid, fiind indirect și retractil, emis de George Cușnarencu, proaspăt debutant al momentului, la

microancheta revistei *Tribuna* din iunie 1983, intitulată „Proza tinerilor – încotro?”. Cum orice confruntare între teorie și practică, între zis și făcut e bine-venită oricînd, în indiferent ce cîmp de sarcini, fie el mai ales unul literar, reproducerea *in extenso* a acestor propoziții teoretice de autor s-a impus prin însăși forța deconcertantă a „tratatului” pe care Editura Cartea Românească l-a trimis în librării spre sfîrșitul anului trecut. Subțire cît un modest volum de poezie, dar cu mult sub ponderea unui obișnuit îndreptar exhaustiv de prim ajutor, prezentul *Tratat de apărare permanentă* este, în ciuda provocării din titlu, un produs estetic fără vreo legătură cu medicina preventivă, artele marțiale, jocul de șah sau etiologia. Din punctul de vedere al realizării sale literare, o relație riscantă totuși ar putea fi stabilită cu domeniul geometriei spațiale a corpurilor care permit un maxim de volum într-un minim de formă. Spun „ar putea fi stabilită”, și nu „poate fi stabilită” pentru că modul condițional-optativ al răspunsului tribunist obligă, incitînd la indecizie. N-am prea înțeles de ce George Cușnarencu evită indicativul, cînd este clar ca bună ziua (povestirile din *Tratat* o demonstrează cu prisosință) că epica sa este într-adevăr una minimală, (pop)progresivă, psihedelică (adică halucinantă și abisală) și *new-romance* (dacă am înțeles bine termenul). Cît despre telquelistă, nici vorbă. Poate hiperrealismul să fie o noțiune mai concludentă și mai grăitoare. Poate o trimitere la *beat generation*, la tinerii furioși români ai anilor '70 și la prozele scurte semnate de Buzzati n-ar fi tocmai nepotrivită și departe de adevărul unor firești influențe.

În sfîrșit, George Cușnarencu își încheie contribuția la anchetă asigurîndu-ne de convingerea sa că este un sentimental iremediabil, ca o mulțime de alți scriitori sentimentali și iremediabili. Toate bune și frumoase, numai că sentimentalismul în discuție este o atitudine, nu o tehnică. Enunțurile reproduse mai sus nu se exclud, ci își corăspund. Un sentimental ingenios și un cinic bine temperat este autorul nostru în toate variantele sale narative de apărare permanentă, sigură și fermă împotriva prostiei, a vulgarității, violenței, rutinei, imoralității și autoritarismului. Dar, în același timp, el este și un bun tehnician de întreținere a fluxului epic, un redutabil cunoscător și mînuitor al codurilor manierelor literar-elegante. Știința bunelor purtări față

de mecanisme delicate ale prozei care se respectă nu-i lipsește deloc lui George Cușnarencu. Și totuși! Unic prin noul manierism pe care se străduiește să-l promoveze în povestirile sale, acest autor capabil să ducă la bun sfârșit pe o foaie de calculator un text echivalent cu propria sa înălțime încearcă, pradă unei generoase nonșalanțe, să creeze voluntar proză-kitsch! Este o declarație de care am luat cunoștință cu oarecare stupefacție, punînd totul în seama unei nesățioase poftă de paradox și farsă. De altfel, este clar pentru orice cititor rezonabil: în proza lui Cușnarencu, kitsch-ul este un atribut demascat al realității cotidiene, și nu o componentă mascată a formei de prezentare. Și cu aceasta mă și grăbesc să trec la o succintă descriere a acestui tratat sui-generis, a cărui calitate principală este inteligenta rezolvare a eternului și niciodată îndeajuns discutatului raport etic-estetic.

Deschisă de un motto din *Reconstituirea* lui Horia Pătrașcu, cartea cuprinde o jumătate de pagină de „Mulțumiri” și trei secțiuni distincte în care prozele au fost dispuse după sănătosul criteriu al genului proxim vizavi de diferența specifică. Căci una e să execuți „Tablouri după realitate” și alta e să (re)scrii „Basme de azi”. Însă cele mai bune și mai reprezentative povestiri pentru talentul și concepția lui George Cușnarencu despre actuala menire a scrisului sînt acelea în care nu ezită să situeze „Imaginația înaintea tuturor”, cultivînd în pagină florile de plumb ale fanteziei satirice, parabolei grotești și fantasticului ideologic. De fiecare dată, totul pornește de la cea mai strictă, mai anodină și mai alcalină realitate.

Mulțumesc realității înconjurătoare. Datorită ei am putut scrie și termina această carte. Ea este doctorul meu docent, arhitectul, coordonatorul, paznicul, omul de bine, femeia de serviciu, cerșetorul și tîrfa care m-au ajutat să strîng toate datele. Mulțumesc în același timp chirurgului, acestui omuleț pe care-l port în suflet. Mulțumesc memoriei care mă poartă prin lume.

Acestea sînt mulțumirile pe care George Cușnarencu se simte obligat să le aducă lumii reale înainte de a se aventura în lumea cealaltă, a ficțiunii. De o importanță deosebită pentru amatorii de speculații fine și sincere pe marginea cărții mi se pare congratulă finală: „În fine, mulțumesc aparatului meu de

fotografiat, prevăzut cu un obiectiv superangular (fisheye)". Cine cunoaște calitățile, dar și defectele unei astfel de ustensile fotografice nu poate trece nepăsător pe lângă această prețioasă precizare. Căci, întocmai grandangularului, proza lui Cușnarencu nu este un instrument de cunoaștere destinat simplei reproduceri, ci un spațiu prevăzut cu o distanță focală capabilă să deformeze semnificativ și spectaculos ceea ce i se opune ca exterioritate. De aici, continua senzație de insolit, de halucinant, de curbură a imaginilor, de aici, jocul spre miezul povestirilor al unor multiplu dispersate linii de fugă. Nu vom întâlni în „Tablouri după realitate” nici compoziții, nici peisaje, nici naturi moarte. Portrete și instantanee de grup, asta da. Inginerul Emanuel Magheru din povestirea intitulată, în contradicție cu dominația generică a volumului, „Toate apărările sînt vulnerabile”, este un însingurat și un handicapat social, care încearcă să se apere de lumea înconjurătoare, avînd totuși nevoie de ea. Înregistrările sale verbale pe viu, executate cu mijloacele electronice cele mai sofisticate, înlocuiesc nevoia de ficțiune, proprie oricărui om. Pentru a scăpa de plictisul și convulsiile vieții de zi cu zi, bărbatul și femeia din „Zbor deasupra unui fel de realitate” inventează o călătorie spre un copil fictiv. În „Basmе de azi” întâlnim motive din basmele de ieri, preluate creator, rescrise cu umor, dezinvoltură, vervă lingvistică și patos contemporan. Personajele mitologiei infantile sînt aici chiar oameni de pe stradă. „Totul e incontrollabil, controlabil, inconfundabil sau ușor confundabil” (cum scrie D.R. Popescu pe coperta a patra a volumului) în povestirea „Imaginația înaintea tuturor”. Aici, imaginația lui George Cușnarencu aproape că întrece orice închipuire. În vederea lecturii, luați-vă, așadar, cît mai multe măsuri de apărare provizorie!

(Astra, nr. 2, 1984)

Adina Kenereș și demonul formei

La început a fost cuvîntul și abia după aceea lumea nebună, nebună, nebună din „jalea” și deriva căreia se întrupează *Îngereasa cu pălărie verde*. Ceea ce se vede înainte de toate în acest atît de puțin angelic roman cu care debutează Adina Kenereș (Albatros, 1983) este o vervă lingvistică extraordinară, o insațiabilă poftă de vorbe trase fin în propoziții savuroase, precum alunele în ciocolată. Ceea ce poate face la un moment dat incertă obișnuita foame epică a cititorului de stil vechi este o necurmată, peripețioasă (pentru a fi în ton cu ținuta lexicală a autoarei) goană după aurul semnificantului.

Într-unul dintre cele mai bune poeme tinere și intransigente ale generației '80, în *Budila-Express* de Alexandru Mușina, imaginea prezentînd „semnificantul mai înghițind o gură de semnat” pivotează pe o ironie amară, malițioasă, dezarmată. Nu acesta este și cazul romanului de față. Lăsînd la o parte riscul de a efasa o clipă adevărurile autenticiste și relative pe care personajele cărții sale se străduiesc să și le asume, dacă nu în stare de undă, măcar într-un corpuscul, Adina Kenereș pune preț pe cuvinte, pe sintagme, pe forme. „Conținutul ăsta este o pură marcă de recunoaștere a obiectelor, forma poartă, trans-poartă un sens, ba ar mai trebui să-l și comenteze.” Și-l comentează pînă-n pînzele albe ale ultimei pagini, îl comentează, slavă domnului!, domnului autor modern, conștient de dreptul său la ironie, cu agresivitate și delicatețe, ambiguu și paradoxal, pînă cînd „demonul formei proliferază în afara identității”. Cum se poate constata din citatele anterioare, cum se va vedea din cele ce vor urma, nici *Îngereasa cu pălărie verde* nu este o carte care să ne scutească de blestemele de probleme teoretice comune prozatorilor noului flux. Nu poate

face acest lucru dintr-un motiv foarte simplu și deloc specios: „trăitul care se micșorează și gînditul care crește” și-au instalat de o vreme încoace cîmpul de luptă în chiar inexpugnabila cetate a literaturii. Lucru nu prea bine înțeles de toată lumea de bine, de vreme ce o „nesmintibilă înțelegere pe graiuri a producției literare”, care ignoră dramaticul conflict dintre formele vieții și cele ale unui nou limbaj, ce-și caută cu jovială sau întunecată disperare mijloacele de adaptare la real, persistă și insistă să persiste. Tot Adina Kenereș este aceea care știe de ce ține să ne atragă atenția asupra faptului că „țelurile etice ale ficțiunii [...] au deformat ireparabil așteptările. Și nu încetează să deformeze chiar înțelegerea”.

Apropo însă de înțelegere și de autonomia esteticului, trebuie să revenim la abia atinsa problemă gordiană a semnificantului, pentru că aici au mai rămas cîteva lucruri esențiale de spus. Asistăm în momentul de față la o mutație extrem de importantă (prin consecințele ei deocamdată vag indicabile) în mentalitatea prozatorului român cu privire la proprietatea și funcția în textul literar a conștiinței sale lingvistice. Ceea ce surprinde nu numai în textele lui Gheorghe Iova, Mircea Nedelciu, Gheorghe Ene, Emil Parascivoiu, Alexandru Vlad, ci și în cărțile din ultima vreme semnate de Vasile Andru, Norman Manea și Radu Cosașu este o reevaluare în raport cu tradiția, dar și cu contextul cultural cel mai imediat, a unor valori lexicale, paradigmatic, sintactice, fonetice și eufonice ale limbii române, considerate pînă acum periferice sau, în orice caz, nu chiar atît de semnificative și percutante din punctul de vedere al eficienței artistice. A spune că, în linii mari, sîntem martorii unui fenomen de intelectualizare autoreflexivă a stilului ar fi totuși prea puțin. A vorbi despre o conceptualizare a expresiei și a construcției textuale, ca urmare a unui proces de caragializare a retoricii camilpetresciene, ar fi și mai puțin decît atît, pentru că în obiectivul prozatorilor mai sus amintiți se află o realitate pregnant corporalizată. Situație similară poeziei lui Nichita Stănescu, pe care Nicolae Manolescu a explicat-o tocmai din această perspectivă. Dar regîndirea naturii semnificantului nu este în primul rînd o chestiune de conștiință a formei, ci una care vizează existența realului privat de formele sale de expresie cele mai adecvate. Dacă pînă nu demult era clar pentru toată lumea că

limbajul se hrănește din realitate, iată-ne în situația în care limbajul amenință să înghită toată realitatea, transformînd-o într-o invincibilă ficțiune. Proliferarea semnificantului politic, științific, ziaristic, colocvial, medical, filozofic etc. (pe care literatura se simte tot mai datorare să îl aducă la un numitor comun și rațional) este astăzi o realitate mai cumplită decît foamea de adevăruri ultime și integrale a experiențialiştilor epocii interbelice.

De aici decurg multe și mărunte (lucruri pasibile de infinite nuanțări), printre care și lumea logotetică a *Îngeresei cu pălărie verde*. Logofilia e o coordonată incontestabilă a acestei lumi artistice, compusă adică din artiști plastici, regizori, profesori de română, studenți cu orgolioase veleități literare. Personajele romanului trăiesc intens și pe apucate, însă marea lor grijă este aceea de a pune lumea în cuvinte, de a o explica citind, scriind, gîndind. În absența din trăire a unor zăcăminte de aur autentice, contingența pe care o exploatează trustul Vlad Dejan & Co. devine un Eldorado de vocabule aurifere strălucitoare, opulente, derizorii ca orice podoabă vanitoasă. Poate că tocmai excesul de independență lingvistică privitoare la curenții alternativi ai clișeelelor de orice tip, poate că tocmai maxima inteligență a oricărei prezențe de spirit sînt acelea care generează penuria de certitudini, lipsa unor direcții ferme de înaintare în viață. Tăierea firului în patru și contemplarea nimicului practic ce rezultă din această atît de delicată operație e o preocupare nobilă și firească pentru Vlad, Cornelia, Andrei și Cristina. Locuiește în aceste personaje „un nefiresc ros pe dinăuntru de firescul lucrurilor înseși”. Locvacitatea lor acută și jucăușă, prețul instantaneu pe care ei îl pun pe *verba volant* sînt semnele sigure de recunoaștere a intelectualului necopt încă de vîrstă, derutat de complexitatea irezolvabilă – pentru că ea nu acordă nici liniștea, nici confortul, nici mîntuirea – a oricărei cunoașteri. Mînate de „curiozitate epistemologică”, personajele Adinei Kenereș dovedesc o sublimă consecvență în „metoda indignării euristice”. Fără a rezolva însă nimic, deoarece regula reflecției pe cont propriu este una și bună, dar alta e regula generală de mult stabilită a jocului social cu implicare obligatorie. Chiar dacă pînă la urmă cea mai adecvată formă de adaptare la imperativele economice și nu numai ale realității se dovedește milenarul mimesis (copiii își copiază

părinții, ceea ce reușesc Andrei Moscalu și toți ceilalți, dar nu poate concepe „debusolatul răsfățat” Vlad Dejan), imensul consum de cuvinte al îngeresei (Cornelia, autoarea unui text cvasiironic ce poartă același titlu cu romanul!) și al prietenilor ei nu înseamnă deloc mult zgomot pentru nimic. Limbajul e, în fond, un mijloc de salvare și de evaziune. Orice libertate începe și se sfârșește cu libertatea de gândire și de exprimare. Cu libertatea de a vorbi. Astfel că Ioan Buduca poate să decreteze liniștit și cu conștiința împăcată a celui care a pus punctul pe i și degetul pe rană, într-o cronică din *Viața studentescă*: „Îngereasa cu pălărie verde este chiar asta: o vorbire despre lucruri care se ascund în vorbe”.

Ce fel de vorbe însă? La urma urmelor, cum scrie Adina Kenereș? Păi, cam așa:

Băut, fumat pînă la șapte, din ce în ce mai atras de o pereche de franțuji cocoțați pe scaunele înalte de la tejghea. Doi porumbei în luna de miere, frumoși căloși, care lincăiau Campari și-și pasau gînguriturile hazoase. Ea își bălăngănea lejer un crac și îl tot bălăngăni așa pînă cînd Vlad ameți de tot.

Sau cam așa:

Luna era grasă și galbenă. Iarba era grasă și verde. Pămîntul era gras și negru. De ce să plec?

Sau, în fine (am citat la întîmplare din două pagini consecutive, 92 și 93):

Vlad rînji:

— Pe ce te bazezi?

Max rînji la rîndul său:

— Pe cerul înstelat de deasupra mea.

Romanul acestei prozatoare de numai 25 de ani (!) este, de fapt, „un imens rezervor de replici suculente, de clișee și automatisme verbale aduse în prim-planul discursului cotropit de expresivitatea lor insinuantă”, cum scrie Mircea Mihăieș în *Orizont*. Este un puzzle grav, duios, sarcastic, tandru și caricatural. Sigur, nu e o carte prea ușor de înțeles în adevăratul ei spirit (de frondă). Cine însă ar face imprudența să-și manifeste incomprehensibilitatea la

astfel de simpatice agresiuni ar putea primi următoarea replică de ținut minte:

Dumneata ești vinovat că te lași indus în eroare de consecvențele cărților – ori serioase, ori hazlii. Și ale personajelor construite ori, ori. Modurile astea relativ pure nu mai modulează pe nimeni. Și în nici un caz pe unul care vrea să reziste la agresiunea de-afară. Trebuie să râzi puțin. Nu poți rula mereu într-un gol serios.

Rezon!

(*Astra*, nr. 3, 1984)

Constantin Stan sau dincolo de carapace

Dacă *Zmeura de cîmpie*, ultimul volum al lui Mircea Nedelciu, e (cum autorul însuși ne asigură în subtitlu) un „roman împotriva memoriei”, *Carapacea* (Editura Cartea Românească, 1979) lui Constantin Stan e un roman împotriva povestirii. E un roman împotriva ficțiunii coerente, sintetice, abuzive, deformatoare de adevăruri, nuanțe și incertitudini. De implicațiile acestei situații luăm cunoștință chiar din paginile cărții:

A pune în ordine evenimente, sentimente, fapte înseamnă a corecta. A povesti. Dar povestea te prinde și te protejează cam în felul carapacei de la broasca țestoasă. Orice poveste își are un sens prestabilit. Combinațiile de elemente sînt puține, limbajul e specific, presupune un cod, a cărui descifrare nu e grea.

Scriind roman, Constantin Stan evită costumul de protecție al romanescului standard și încearcă să propună un cod a cărui descifrare să nu fie deloc ușoară. Tînărul prozator are și el, se vede, o altă concepție asupra actului lecturii. Volumul său mizează pe un cititor conștient, angajat, complice, el însuși creator, dacă interesul lecturii o cere. Scriind roman, și Constantin Stan, și Mircea Nedelciu (dar și Adina Kenereș, Stelian Tănase, Ștefan Agopian) încearcă și, în bună măsură, reușesc, dincolo de problematica specifică fiecăruia, o destabilizare a structurilor românești în vigoare.

Orice retorică de gen devine la un moment dat inadecvată, neverosimilă, iluzorie. Orice retorică narativă e la un moment dat contestată. Contestația formală, dar nu numai, e – a observat bine critica – o caracteristică a ultimei promoții de prozatori (și poeți,

evident!). Ce motivează această insurgență? Mobilurile novatoare sînt multiple, complexe, autentice, diferite de la caz la caz și nu pot fi analizate aici pe scurt, în bloc. Indiferent de adeziunea lor la o ideologie estetică unificatoare, prozatorii ultimilor ani nu seamănă unul cu altul. Spre deosebire, de exemplu, de Mircea Nedelciu (cel care prin a patra sa carte a trădat cu folos proza scurtă), Constantin Stan nu este un romancier al procedeeelor ostentative, al insolitării întru o mai bună receptare, al teoretizării actelor de semnificare și al amestecului în treburile interne ale personajelor în numele propriului său statut de autor-știe-tot. Constantin Stan refuză povestirea-povestire nu pentru că aceasta ar fi devenit o formă anacronică de persuasiune, ci numai datorită caracterului său reductiv, coercitiv în raport cu viața transformată în text. Povestirea este o carapace, o structură preconcepută, un cod univoc și rectiliniu ce ordonează în detrimentul adevărului dezordinea vie a existenței. Respingerea narațiunii, neîncrederea în capacitatea sa de reflectare a vieții sînt, la Constantin Stan, efectul unei voințe de autenticitate analitică. Să nu uităm că autorul nostru este nu numai prozator, ci și reporter.

Carapacea este un roman (nu știu de ce, dar scriind *roman* de multe ori îmi vine să pun termenul între ghilimele) care începe brusc, continuînd parcă o relatare de care cititorul trebuie să aibă cunoștință, și se sfîrșește la fel de neașteptat printr-o întrebare ce lasă totul în suspensie, în ciuda aspectului simbolic al ultimei secvențe. Căci viața e un flux continuu, desfășurat în planuri simultane și interdependente, aparente și profunde, dramatice și incerte, iar scopul acestui roman este să capteze cît mai mult din ceea ce îi este dat naratorului să trăiască și să imagineze, să conteste și să afirme. Căci, pe de altă parte, „esența vieții este prezentul, și numai printr-o urzeală mitică taina sa ni se înfățișează sub chipul trecutului și sub cel al viitorului”. Această frază aparținînd lui Thomas Mann este mottoul cărții și cheia sa de lectură.

N-aș vrea totuși să fiu înțeleș greșit. Conceput, cum spuneam, împotriva povestirii ca model al unui traiect existențial, romanul lui Constantin Stan nu este deloc lipsit de episoade pur și simplu narrative. Alături de acestea, întru constituirea cărții sînt convocate mai toate procedeele specifice prozei: descrierea, dialogul (clasic și

inclus), citatul, monologul interior, fragmentul eseistic și aforistic (de slabă calitate însă), relatarea în regimul fabulosului, dar imaginea finală rezultată e una negativă: viața nu e o poveste. Nefiind o poveste, o istorie, o sinteză epică, romanul *Carapacea* nu va avea o arhitectură stabilă, definitivă, exactă. Cele douăzeci și patru de secvențe ale cărții, dispuse într-o succesiune care afirmă nu altceva decât valoarea oricărui echilibru instabil, te duc cu gândul la Julio Cortázar și la bizara sa construcție mereu provizorie, numită *Şotron*, pe care nu o pot desăvârși decât (momentan) lectura, hazardul, probabilitatea și bunul plac al cititorului. *Carapacea* este un domino de situații, stări, conflicte, spații și timpuri, psihologii și mentalități a căror continuare ar putea fi lăsată de la un punct încolo la libera alegere a celui care citește.

Există, cu toate acestea, și un principiu unificator al acestei materii de elemente divergente și disparate. Principiul este timpul, adică prezentul, un prezent al lecturii și al realității, dar și un prezent al conștiinței, al responsabilității morale și al opțiunii care devine destin. Personajele cărții (Marta, Andrei, tatăl Brainea, Matei, cele două mătuși, tatăl Martei, Radu Meltiade) trăiesc fiecare în propriul său prezent, în propriul său adevăr limitat sau deschis, egoist sau generos. Personaj el însuși al romanului, naratorul (cel care nu-și deconspiră numele pînă la sfîrșitul cărții și care, prin unele amănunte biografice, ar putea fi chiar autorul) este și un *raisonneur*. Privită prin ochii lui, lumea din carapace devine o confruntare de destine, o conjuncție și o disjuncție de principii de viață, o variațiune pe tema conflictului ireductibil dintre generații, un caleidoscop de aspecte sociale obișnuite războiului, obsedantului deceniu, actualității. Conservatorismul laș al tatălui Brainea, meliorismul negativ al lui Matei, viața ratată mîndru a mătușilor, nonconformismul vitalist al lui Andrei, resemnarea activă a Martei, arivismul obligat al tatălui Pavel Ion, decrepitudinea „fostului” Radu Meltiade se conturează și își nuanțează aspectele revelatoare numai datorită acestui narator-profesor navetist, care înregistrează, filtrează, distribuie, imaginează și uneori transformă în simptom sau în simbol evenimente mai mari sau mai mici ce nu se pot supune regimului unei narațiuni cu cinci puncte cardinale, între care implacabilul

deznodămînt.

Paradoxal, parcă în ciuda poeticii generale antinarative pe care o profesează autorul, personajele din *Carapacea* își conturează fiecare, prin acumularea amănuntelor relevate pe parcursul textual, o istorie de viață, o biografie.

Toți trăiți în căutarea poveștii experienței voastre, cum spune cineva, un om a trăit o experiență și acum caută povestea experienței, pentru că nu poți trăi fără povestea experienței tale,

le reproșează Andrei membrilor familiei Brainea. A trăi pentru a avea un destin confortabil și neproblematic înseamnă inerție și pasivitate. Valoarea unei experiențe nu este garantată decît de adevărul său uman, contradictoriu, dramatic. Și adevărul acesta trebuie exprimat, discutat, asumat.

Trebuie să scapi odată de povestea experienței tale – spune același Andrei –, trebuie să ți-o spui ca să capete un sens și o explicație, pentru că noi nu putem trăi fără explicații.

A trăi fără explicații înseamnă a accepta cehoviana condiție a „omului în carapace”. Titlul romanului e o metaforă bine aleasă. „Carapacea” este viața individuală, familia, mediul social, trecutul, mentalitatea, obișnuința, conformismul propagatorilor de adevăruri înghețate, de principii imuabile. Andrei, Marta, Naratorul fac însă excepție de la această condiție, fiind purtătorii unui mesaj lucid și activ.

Cum spuneam și mai la început, romanul lui Constantin Stan este un act de nonconformism față de carapacea epicului tradițional. Dezinteresul pentru coerența cronologică a faptelor înlănțuite de o cauzalitate nu întotdeauna reală impune discontinuitatea ca modalitate a relatării. Faptele prezentate întră astfel în raporturi subtextuale, indirecte. O discontinuitate exhaustivă conduce însă la o insuficientă clarificare a fizionomiei personajelor și a relațiilor dintre ele, ceea ce la lectură se simte. Fiecare formulă cu riscurile ei!

(Astra, nr. 6, 1984)

Reduplicarea *Mioriței**1

Nunțile necesare (Editura Fundației Culturale Române, colecția „Excelsior”, București, 1992) e a doua carte pe care o primesc de la Dumitru Țepeneag. Prima, *Zadarnică e arta fugii* (Editura Albatros, București, 1991), e și acum pe biroul meu, în teancul de cărți necitite. Un sentiment de culpă, de ingratitudine, senzația că n-am fost în stare să respect regula jocului. Las deoparte toate celelalte obligații și mă apuc de citit. Răsfoiesc cărțile. *Nunțile necesare* mă atrage mai mult prin felul în care textul e decupat și dispus în pagină. Cu totul altceva decât obișnuitul bloc tipografic al scrierilor narrative. Dar mă intrigă și multele corecturi ale autorului. Volumul e prost tehnoredactat. Prea multe neglijențe: alineate nemarcate sau marcate aiurea, propoziții sau cuvinte omise, pauze lipsă între pasaje etc., ceea ce defavorizează textul, pentru că – așa cum ar spune formalistii ruși – forma face aici parte din substanța conținutului. Romanul lui Dumitru Țepeneag e, de fapt, un poem.

Dar titlul, *Nunțile necesare*, nu-mi spune mare lucru, nu-mi place nici înainte, nici la sfârșitul lecturii. Nu știu de ce. E, poate, prea demonstrativ, prea abstract. Apoi, prin anii '70 (cartea e scrisă între 1974 și 1976), și Norman Manea sau Vasile Andru ar fi putut publica un roman cu un astfel de titlu. În schimb, *Zadarnică e arta fugii* e un titlu de antologie, cum puține sînt în proza noastră. La urma urmelor, *Nunțile necesare* e o formulă și puțin cam tautologică în raport cu substanța romanului. Dar cartea este mare, fie și numai prin ideea că *Miorița*, mitul nostru național, e un coșmar național.

Cartea mi se pare memorabilă prin metafizica ei negativă, prin forța ei de contestație ideologică. Romanul e de fapt o parafrază, o rescriere, o resemantizare a baladei și Dumitru Țepeneag știe bine

că în cultura noastră toate raportările de pînă acum la substanța mitului sînt idealiste, idealizante. Mobilul economic al crimei a fost tot timpul diminuat și de multe ori ignorat în favoarea cosmicității și a raportării idealiste la lume. De unde, nu-i așa?, prea bine cunoscutele noastre manifestări aberante: mîndria de a fi român mioritic, mîndria de a pierde și a suferi, mîndria de a rămîne în afara istoriei, într-un absolut al înțelepciunii resemnate.

Romanul lui Dumitru Țepeneag arată toată mizeria acestei infatuări prostești și păguboase, arată că *Miorița* e în fiecare dintre noi și că să fii mioritic înseamnă să trăiești silnicia unui coșmar inutil, infinit, dezumanizant. Culmea e că, vorba lui Eliade, în *Nunțile necesare* sacralitatea mitului e situată chiar în inima profanului, în cotidianul cel mai brutal. Ciobanul mioritic e chiar profesorul Ciobanu, dușmanii săi sînt Munteanu și Pădureanu, dascăli de țară și ei.

M-am întrebat de ce această lume a profesorilor. Nu știu cît de conștient și-a plasat Dumitru Țepeneag acțiunea exact în acest mediu, însă mie – sătul cum sînt pînă în gît de manualele școlare de paradă și de ideologizarea didactică a literaturii – mi-e limpede că aceasta e lumea care produce aberații idealizante. Mitul nostru mioritic e o invenție didactică, ulterior consolidată politic, îndeobște în perioada comunismului naționalist. Lumea profesorilor de gimnaziu, mai ales în școlile de țară, a fost în perioada comunistă o lume în cel mai înalt grad mediocră și meschină, imorală și de un sinistru prost gust, o lume de mercenari ideologici, lașă și derutată, vulgară, suficientă și roasă de invidii, pe care o regăsim integral în romanul lui Dumitru Țepeneag. Marea intuiție a autorului a fost să stabilească contactul dintre viață și mit exact în acest spațiu.

Dar poate că insist prea mult asupra implicațiilor generale ale cărții și absolutizez date comune. O fac pentru că știu cum se citesc de obicei la noi textele experimentale. În general, nu se trece dincolo de scriitură, de limbaj și de problemele excelenței tehnice. Criticii noștri obișnuiesc să strîmbe din nas de cîte ori o carte contestă formele știute și, dacă ei se hotărăsc totuși s-o discute, o fac fără să fie în stare să depășească nivelul retoric. Vina îi revine, firește, autorului, care, vezi Doamne!, nici n-ar urmări altceva în ceea ce el scrie decît insolitarea estetică. Multe cărți ale

prozatorilor șaptezeciști și optzeciști au fost discutate așa.

E drept, nici nu poți să nu admiri în *Nunțile necesare* această forță de insolitare a realului, autarhica desfășurare obsesională a stilului, toată finețea construcției, cu paralelismul, intersectarea, reversibilitatea celor două mari planuri: viața și moartea, profanul și sacralul, contingentul și transcendentul oniric.

Evit să mă gândesc la acest poem ca la o scriere a unui autor care practică sistematic onirismul. De altfel, nici nu cunosc prea bine ideile teoretice ale lui Dumitru Țepeneag. Știu și că el, mai nou, se consideră un fel de „prototextualist”. Aici ar fi multe de spus. O întrebare e în ce măsură prozatorii optzeciști l-au citit pe Dumitru Țepeneag înainte de 1990. Prin 1970, când la noi se constituie nucleul viitorului grup „textualist” (compus din Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Ioan Lăcustă, Constantin Stan, Ioan Flora, Gheorghe Ene, Sorin Preda și Gheorghe Crăciun), onirismul își trăia – am impresia – ultimele reverberații publicistice, fără a atinge aproape deloc proza și poeziile celor mai înainte enumerați. Mai ales că ei încercau să promoveze o poetică situată pe niște poziții estetice total opuse, interesată de biografie și viața imediată, poetică urmărită pînă în pînzele albe ale discursului tranzitiv și ale vorbirii nude, în varianta „transmisiunii directe”.

Să revenim însă la obiect. Mi-a plăcut în romanul lui Dumitru Țepeneag miza lui transtextuală, faptul că el este mai mult decît un amestec al realului cu coșmarul, mai mult decît un mixaj de planuri combinate pînă la indistinție. Metafizica acestei cărți e mai mult decît o metafizică a insomniei și a visului. Ea atinge o valoare imuabilă, mitul, chiar dacă pentru a o nega. Ne-am putea întreba dacă aici e vorba despre o pură resemantizare sau despre o „scriere în dublă partidă”. Cred că Dumitru Țepeneag se apropie de teoria narațiunii simultane a lui Radu Petrescu. În fond, și romanul său are această rară calitate de a exprima în același timp mai multe lumi. În transparența tramei narative, care leagă în același complex de acțiuni destinele unor personaje numite Ciobanu, Ana, Pădureanu, Munteanu, Andruța etc., se află mitul, unul din marile noastre mituri etnice, citit în aspectele sale negative. În oglinda realului imediat se văd visul, halucinația, coșmarul, dar și acestea sînt manifestări perisabile, care se eternizează abia atunci cînd ele se confundă cu mitul. Simbolurile sînt destul de ușor de înțeles:

plaiul mioritic e plaiul morții, insomnia e viața în întregul ei, cel care nu poate să doarmă (profesorul Ciobanu) e cel care nu poate să moară, starea de veghe e celălalt nume al absurdului. Mitul împânzește realitatea, se degradează în real, devine un real degradat transformat în valoare absolută, deși, de fapt, nimic nu e real, totul e absurd, imprevizibil, vulgar, grotesc, atroce. Singurul loc unde profesorul Ciobanu ar vrea să fugă, nu doar în vis, ci și în existența sa diurnă, e plaiul mioritic. Ieșirea e una singură. Pentru că și nunta e tot moarte, ceea ce se știe din baladă, dar nunta din finalul romanului e lipsită de orice dimensiune cosmică și aparține unui spațiu de circ și carnaval. Până la un punct, cartea se desfășoară pe două planuri distincte, care apoi se contopesc. Mitul e asumat definitiv în momentul în care Munteanu și Pădureanu își schimbă hainele și viziunile ciobanului mitic și ale profesorului Ciobanu încep să se confunde.

Dar câte niveluri conține cartea, două sau trei? E vorba despre real-oniric și mit sau și realul poate fi separat de oniric? Greu de răspuns, pentru că insomnia este deja o stare-limită a realului, iar în romanul lui Dumitru Țepeneag insomnia e mai plină de coșmaruri decât lumea somnului. Somnul – în măsura în care se poate vorbi despre această stare – e mitul, aspectul fericit al mitului. Când mitul e văzut dinăuntru, personajul principal nu mai e profesorul Ciobanu, ci păstorul din baladă. Insomnia profesorului e o stare de așteptare, un chin al așteptării, o prelungire a ceva care întârzie să se întâmple. Așa e și balada în întregul ei.

Există deci un izomorfism al vieții imediate în raport cu transcendența folclorică, valabil chiar și în plan formal, pentru că strania reluare din finalul baladei („Iar la cea măicuță/ Să nu-i spui, drăguță...”) devine în *Nunțile necesare* un principiu de construcție. Cartea înaintează prin repetiții, prin reluări, prin laitmotive care revin paroxistic, acumulate într-o tensiune insuportabilă ce va exploda în final. Spațiile producătoare de sens sînt: percepția directă, memoria, somnul, desenul, fotografia. De aici ies toate imaginile, iar coexistența și amestecul acestor generatori de semnificație dau substanța unică a cărții. E un conflict continuu al planurilor, fiecare aspirînd la hegemonie, iar personajul principal, profesorul Ciobanu, e victima acestui conflict. Dincolo de intrigile

„mioritice” ale celor doi colegi de cancelarie, există o continuă agresiune a planurilor vieții, un conflict al prezentului cu trecutul, al somnului cu starea de veghe, al sexualității elementare cu puritatea sentimentului erotic, al conștientului cu subconștientul, iar câmpul de manifestare al acestor incompatibilități e subiectivitatea profesorului.

Pe de altă parte, cele mai onirice pasaje ale cărții sînt acelea care vorbesc despre mire, mireasă și nuntă. Or, și în baladă motivul nunții *ca moarte* sau *cu moartea* reprezintă un moment de delir imagistic și în același timp ontologic. Substanța baladei populare e pusă în abisul romanului și în acest mod. Dincolo de suprafața identificărilor și parafrazelor pe care textul însuși le indică, există similarități ascunse, esențiale, greu sesizabile.

Extraordinară mi se pare în romanul lui Dumitru Țepeneag și o altă intuiție. E o implicație a baladei la care și eu m-am gîndit, despre care am și scris un eseu, publicat în revista *Vatra*, în 1982. Spuneam acolo că *Miorița* e un discurs despre antropomorfizarea universului. Încă din primele versuri („Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai...”), corpul uman (și apoi, în continuare, umanul în general) devine o măsură a lumii. Or, și în descrierile lui Dumitru Țepeneag apar secvențe precum „un șir de coline ca niște valuri mai calme și mai întinse ca niște mușchi lungi care se încordează și se bombează și-apoi iar se destind”, comparații de genul „norișori ca niște miei” sau „colina aceea ca o spinare de oaie” sau „o voce firavă care iese parcă dintr-un fir de iarbă”, ceea ce reprezintă o sugestie a consubstanțialității regnurilor, ideea ștergerii granițelor dintre animal și vegetal.

Onirismul lui Dumitru Țepeneag e în literatura noastră altceva, un alt fel de vis decît acela suprarealist. Ne aflăm în fața visului ca realitate estetică asumată. Sîntem departe de ideea dicteului. Visul tratat în regimul artefactului epic presupune un alt fel de limbaj, o altă structură narativă decît aceea întîlnită în prozele lui Trost, Gherasim Luca sau Gellu Naum. Diferențele sînt de vocabular și de sintaxă, de perspectivă și de viziune. Dar asta nu e totul, esențialul. Asta e doar partea vizibilă a aisbergului. În subtextul realității onirice, la Dumitru Țepeneag se află întotdeauna o realitate culturală sau mitologică. Revin asupra unor afirmații anterioare: *Nunțile necesare* nu este un roman care dezvoltă un pretext

mioritic (precum *Baltagul* lui Sadoveanu) și nici măcar o rescriere a *Mioriței* în regim negativ. E un roman cu două, dacă nu chiar cu mai multe etaje. Ar fi greșit să spunem că *Nunțile necesare* e o *Mioriță* întoarsă, ca *Riga Crypto și Iapona Enigel* în raport cu *Luceafărul*. E mai degrabă o *Mioriță* reduplicată. Evoluția planului oniric al acțiunii înseamnă o continuă actualizare și resemantizare a planului mitic.

Am citit romanul lui Dumitru Țepeneag cu senzația că mă aflu în fața unui discurs care-l înghite pe altul. Romanul și materia sa nutritivă, mitul. Ca șarpele boa care-și înghite prada puțin câte puțin, pînă la transformarea ei în propriul său corp. Cotidianul devorator în raport cu backgroundul său arhaic. Apariția în final a unui nou personaj, inspectorul, e o soluție de mare rafinament, pentru că în persoana lui se află ascuns un simulacru al Autorului. Inspectorul venit să constate niște reclamații ale dușmanilor profesorului Ciobanu e „neplăcut surprins de această compoziție barocă și greoaie cu semnificații obscure”. Dar această compoziție e tocmai cartea, de care autorul se desparte astfel cu detașare ironică.

Cîte cărți se pot bucura de privilegiul de a cunoaște în același an două ediții succesive? În decembrie 1992, Dumitru Țepeneag îmi trimitea încă o dată *Nunțile necesare*, dar de data asta într-o ediție de lux, scoasă pe cheltuiala sa, cu semnătura sa autografă, la Editura „Ars amatoria”. Tirajul e confidențial, 200 de exemplare, iar textul republicat acum „în condiții omenești”, prin eliminarea tuturor neglijențelor anterioare, e precedat de o serigrafură semnată de Mircea Dumitrescu, înfățișînd portretul reduplicat al lui Dumitru Țepeneag, ironic, zîmbitor, sceptic, meditativ, străjuit de o pereche de ochelari cu rame groase. Tema reduplicării, ca și tema lentilelor măritoare (scrierea în transparență) e, prin urmare, una a scriitorului însuși.

(1994)

*1 Textul de față a fost inclus de Gheorghe Crăciun în volumul *În căutarea referinței* (Editura Paralela 45, Pitești, 1998). Versiunea în limba franceză a apărut în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2, 1993, cu titlul „Dumitru Tsepeneag – Les noces nécessaires”. (n. ed. C.M.)

ÎMPUȘCĂTURI ÎNCRUCIȘATE (Interviuri)

Daniel Pișcu: *Ce crezi despre literatura scrisă după decembrie '89? Proza sau poezia au câștigat teren în detrimentul istoriei literare și al criticii? Care ar fi, în opinia ta, cauzele acestei stări de lucruri?*

Perioada imediat următoare evenimentelor din decembrie '89 a fost în primul rînd una a recuperărilor. Să facem mai întîi constatarea că în orice cultură supusă cenzurii poate exista o literatură de sertar, dar în mult mai mică măsură o critică de sertar. Prin urmare, literatura a precumpănit în toată această perioadă. Au existat cărți de sertar care trebuiau scoase grabnic la lumină sau cărți aflate în perioada comunistă sub interdicția de publicare și republicare. Cărțile lui I.D. Sîrbu au fost o revelație. Cred că e singurul autor contemporan care a urcat spectaculos în ierarhiile literaturii noastre. Stelian Tănase a reușit să-și publice romanele suspectate de subversiune, dar profilul lui de prozator a rămas același. Gheorghe Ene era un nume, iar acum a început să-și vadă și cărțile tipărite. La fel Gheorghe Iova. Componenta experimentală a literaturii noastre din anii '80 a devenit astfel și mai vizibilă, deși ea nu mai stîrnește probabil același interes. Aș mai remarca și faptul că de zece ani înapoi se publică la noi enorm de multă poezie, în general poezie proastă. Peisajul literar nu pare totuși foarte modificat. În lumea literară românească, scriitorii oficiali ai regimului comunist nu contau ca scriitori valoroși nici atunci. Libertatea cîștigată din 1990 înapoi n-a schimbat aproape deloc fizionomiile cunoscute ale numelor de prim-plan. Ceea ce știam sau bănuiam cu zece ani în urmă s-a confirmat. Poate că destinul de prozator a lui Mircea Cărtărescu nu era atît de bine conturat ca astăzi, dar valoarea literaturii autorului nu putea fi pusă la îndoială. Apoi, după 1990 s-au putut în sfîrșit publica și cărțile scriitorilor din diasporă și exil: Dumitru Țepeneag, Norman Manea, Bujor Nedelcovici, Petru Dumitriu,

Vintilă Horia, Paul Goma etc. N-au făcut gaură în cer. Totuși, cartea lui Alexandru Vona *Ferestre zidite* a fost comparată cu proza lui Mateiu I. Caragiale și s-a bucurat de un succes special la critică. Știm, pe de altă parte, că în acești zece ani au apărut și nenumărate cărți despre închisorile și lagărele comuniste sau câteva jurnale importante, cum ar fi cele semnate de Mircea Zăciu și Victor Felea. Avem acum o imagine cvasicompletă a literaturii noastre postbelice (la care contribuie în mare măsură și cărțile de critică și eseistică semnate de Monica Lovinescu și Virgil Ierunca), dar nu prea avem critici care să se încumete la o explorare a acestui spațiu. Pe lângă istoria lui Marian Popa (care trăiește de ani buni în Germania) a cărei încheiere e iminentă, singura istorie literară pe care o aștept e aceea a lui Nicolae Manolescu, dacă va ajunge pînă în momentul de față. Fragmentele publicate în *România literară* de Alex Ștefănescu din istoria sa mi s-au părut cu totul neconvingătoare. Simple portrete didactice de autori, căutînd, unde se poate, efectele spumoase și umorul ieftin. Și pentru că tot veni vorba: pe măsură ce trece timpul, descopăr tot mai mult că Alex Ștefănescu nu înțelege mai nimic din ceea ce se întîmplă în literatura noastră și că i-ar sta mult mai bine în postura de profesor de liceu cu cotiere și de îndrumător al unui cenaclu tineresc, angajat și optimist, cum era pe vremuri cenaclul „Confluente” al ziarului *Scînteia tineretului*. Ca să închei, aș mai spune că n-are rost să luăm aici în considerare istoriile literare semnate de Dumitru Micu și Ion Rotaru, cărora le lipsesc înainte de toate o viziune coerentă despre literatură și un concept al principalelor linii de forță ale literaturii române.

Daniel Pișcu: *Cum vezi literatura mileniului trei?*

Întrebarea mă face să zîmbesc. O astfel de previziune mi se pare imposibilă. Să ne gîndim doar la ce s-a întîmplat în literatura europeană (și chiar și în cea autohtonă) de la anul 1000 la anul în care ne aflăm acum. Dar, în momentul de față cel puțin, cine a citit *Canonul occidental*, cartea lui Harold Bloom, ar trebui să se declare îngrijorat. Sensul tradițional al valorii estetice se află în derivă, într-un soi de derivă controlată, aș spune. Nu trebuie să avem aici în vedere doar marele public, ci și universitățile cu noul lor tip de

educație filologică (unde studiile culturale joacă un rol din ce în ce mai important) și interesele actuale ale criticilor. Trăim, grație unui postmodernism pedestru, prost înțeles și practicat fără discernământ (după modelul realismului fără frontiere), un moment în care literatura e citită și studiată în primul rînd pentru temele și conținuturile ei etnice, sexuale, feministe, politice etc., dincolo de valoarea intrinsecă a cărților. Fenomenul e deocamdată prea puțin vizibil la noi, dar evident în SUA și în unele țări occidentale. În literatura noastră putem deocamdată consemna interesul pentru sex, mistică, anarhism, vulgaritate de cea mai joasă speță și tot soiul de exotisme. Aceste noi subiecte sînt într-o țară ca a noastră – încă marcată de teroarea tabuurilor, constrîngerilor și interdicțiilor din perioada comunistă – de înțeles. Publicul le cere, scriitorul le caută, dar aceste teme și obsesii atrag după ele o evidentă slăbire a conștiinței artistice a producătorului de bunuri culturale. Senzația mea e că, în general, în lume acum se scrie mai prost, mai neglijent, mai brutal, fără prea mare preocupare pentru stil. Se urmărește un anume funcționalism, o sporire a vitezei de reacție în planul receptării. Literatura pare predispusă să redevină pragmatică, utilă, însă nu în vechiul ei sens educativ, ci ca revelator al unor aspecte simptomatice ale vieții, atît în plan public, cît și în plan privat. În directă legătură cu această voință de restituire violentă a realității imediate e interesul pentru lumile virtuale și universurile alternative nenaturale. Calculatorul produce jocuri din ce în ce mai sofisticate, pe game de senzații intelectuale întinse de la sublim la atrocitate. Literatura pare să vrea și ea același lucru. Fuga de ceea ce e natural și normal e evidentă. Scrisul pe calculator devine interactiv. Pe internet găsești romane pe care le poți continua sau modifica după bunul tău plac, pe care le poți citi în funcție de niște continuități la alegere. E o mare libertate aici, încetul cu încetul toți oamenii planetei vor deveni literați și nu e nimic rău în asta. De aceea îmi permit să cred că în mileniul care urmează se vor constitui noi forme ale umanului, o nouă sensibilitate, o nouă corporalitate, noi forme de comportament și noi relații între indivizi. Vor exista în continuare religii, dar va exista în continuare și literatură, pentru că – ne place sau nu – în orice societate umană, de orice organizare ar fi ea, există întotdeauna probleme pe care numai scriitorul și artistul le

pot sesiza și face vizibile. Cred că literatura mileniului trei va reuși să depășească obsesia impresentabilului și a incapacității de a fixa în scris procesualitatea existenței, de care suferim noi, cei de azi. Dacă arta va ajunge să se confunde cu viața pînă la transformarea vieții într-o formă de artă, atunci omul secolului XX – cel care a descoperit absurdul, criza comunicării și lagărele de exterminare în masă, dar și rolul enorm al factorului estetic în existența individuală – va fi izbăvit și-și va găsi locul meritat în ceea ce numim încă astăzi „istorie”. (2001)

*

Alina Spînu: *Dacă ar mai fi valabilă dihotomia maioresciană scriitor-critic, ce ați alege? Ce proiecte aveți?*

A funcționat și pentru mine această dihotomie, însă doar pînă în momentul în care a trebuit să mă iau în serios ca scriitor. Am descoperit destul de repede că scrisul și reflecția asupra a ceea ce scriu sînt pentru mine două fețe ale aceluiași proces. Totul a pornit probabil de la marea mea neîncredere în sensul uzual al cuvintelor, de la suspiciunile mele în raport cu limbajul. Mi s-a părut că limbajul e astfel alcătuit încît el să îndeplinească cu brio simplul scop comunicativ și pragmatic. Am trăit și trăiesc încă cu senzația că limbajul nu e făcut nici pentru trupul, nici pentru interiorul meu. Pe undeva, simt că el anulează din start posibilitatea de a explora temele și fantezmele mele personale. Așa că a trebuit să învăț cum să pun în pagină ceea ce părea străin de mecanismele lingvistice și retorice avute imediat la dispoziție.

Am citit destul de multă literatură. Am învățat singur cum să citesc și, de fapt, sînt convins că fiecare citește în modul lui unic. La început, citeam cu furie și cu nemulțumire. Citeam căutînd un lucru imposibil de definit, un tip de sintaxă, un mod de a spune, un univers semantic pe măsura a ceea ce simțeam nevoia să scriu. Mie, în lectură, îmi plac intermitențele, acele zone în care am senzația că textul sclipește, se învîlburează, își revelează pentru scurt timp o frumusețe a lui particulară, aproape fără legătură cu subiectul. Acelea sînt punctele lui fierbinți, locurile lui magnetice

oferite fără nici un avertisment, peste care poți trece fără să pierzi ceva din narațiune. Or, eu mă opresc întotdeauna în aceste puncte, le ingurgitez ca pe niște pastile energizante. Ele sînt nucleeele unor viitoare moduri de a scrie, simt că se potrivesc cu sensibilitatea mea. În acest sens, e evident că pentru mine toată proza e de egală importanță, indiferent de timp și loc. Aproape în fiecare carte există un zăcămînt ascuns, un lucru pe care îl simt și al meu. Iar autorul acelei cărți poate fi Kawabata sau Stendhal, Blecher sau Guido Piovene, Roland Barthes sau Agârbiceanu, Apuleius sau Michel Tournier, Kuśniewicz sau Thoreau, Nabokov sau Radu Petrescu. Alte zeci de nume s-ar putea adăuga aici.

Cert este că, pentru mine, conștiința critică și tehnica lecturii sînt legate. Mi se pare destul de ușor să scriu despre cărțile pe care le citesc, deși o fac rareori. Înțeleg cît se poate de bine rostul criticii ca activitate, dar mi-e frică de uzură, de stereotipia retorică a limbajului analitic. Fac eseistică, dar asta nu înseamnă că această îndeletnicire nu mi se pare fastidioasă. Sau, ca s-o spun mai direct, nu simt nevoia să fac cu adevărat critică. Oricum aș lua-o, pentru mine e o pierdere de timp. Chiar dacă reacția critică mi-a intrat în reflex. Știu că s-a spus despre mine că sînt un scriitor cu o redutabilă conștiință critică. Mi s-a și reproșat asta, iar în unele cronici la *Pupa russa* ieșirea din vechea mea luciditate teoretică a fost chiar aplaudată. E bine că am reușit să creez această senzație, înseamnă că scrisul meu a evoluat și nu-și mai exhibă mecanismele la un mod care să deranjeze. Cred că voi merge înainte așa, pedalînd puternic pe senzorialitatea limbajului, pe savoarea lui (atît de mult iubită de Barthes). În măsura în care critica mă interesează încă, visez la o proză de idei de mare concretețe și spontaneitate, la limita genurilor.

Alina Spînu: *Explozia literaturii fără perdea, la noi, după '89, este evidentă. Într-un almanah al Academiei Cașavencu, Sexul la români, se punea în discuție pudibonderia exagerată a literaturii române antedecembriste. Cum comentați cele două extreme?*

Vinovată pentru această situație este fără doar și poate literatura română însăși. Timp de două sute de ani (de cînd există ea cu adevărat), literatura noastră a cunoscut o evoluție sinuoasă,

plină de contradicții, elanuri, frustrări și destul de puține împliniri estetice. De altfel, după cum se știe, esteticul n-a constituit niciodată pentru conștiința culturală autohtonă o miză de calibru. Literaturii române îi lipsește cu alte cuvinte gratuitatea. Rătăcită printre baricadele politice ale pașoptismului bonjurist, prin țarinile sărace ale sămănătorismului și poporanismului, împinsă de gîndiriști printre ceasloave și decoruri apocaliptice, literatura noastră a reușit să-și rămînă sieși datoare ca formă asumată de discurs chiar și la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Or, pe atunci în Europa lipsa de pudibonderie era de multă vreme un fenomen depășit. Europa lui Balzac, Dickens, Thackeray, Flaubert era deja o lume de orașe, o lume cu o altă morală și cu alte moravuri decît cele rurale. Cînd începe la noi literatura urbană, cînd se face cunoscută la noi o altă mentalitate socială decît cea țărănească? Între cele două războaie mondiale. Obsesia principală e acum conștiința. Psihologia e mai importantă decît amorul, iar amorul implică într-o oarecare măsură și sexul. Era însă nevoie și de un alt limbaj. Ceva în sensul acesta încercase Hasdeu prin *Duduca Mamuca*. Știm de scandalul care a însoțit publicarea acestui text. Și ce mare lucru se întîmpla acolo?

Literatura fără perdea nu e o literatură primitivă, elementară. Dimpotrivă. Ca să poți scrie o astfel de literatură trebuie să ai ce perdea să ridici și să existe o lume ascunsă, pe care să o aduci în lumină. Pudibonderia exprimă la noi nu atît un tip de comportament, cît o formă de înapoiere la nivelul dezvoltării sociale. Pudibonderia vine din educație și complexitate. Mahalaua din schițele lui Caragiale e lipsită de jenă și rușine, e o lume cu adevărat obscenă, în sensul lui Baudrillard. În literatura noastră, pentru care grija de a ascunde realitatea n-a fost niciodată o problemă, putem vorbi cel mult despre o pudibonderie de factură țărănească, deși tocmai Creangă ar putea fi acela care să ne contrazică imediat. Apoi, vorbirea țărănească e plină de subînțelesuri, aluzii, complicități. Există și romane țărănești în care înjurăturile sînt spuse pe șleau, dar asta nu schimbă datele problemei. La români, înjurătura e benignă și nu demonstrează o vocație a licențiosului.

Ce s-a întîmplat după cel de-al Doilea Război Mondial se știe. Sub comunism, temele, limbajul, subiectele erau trecute mai întîi

prin filtrul controlului ideologic. Nici n-a fost chiar atât de greu ca scriitorii să accepte așa ceva. Eroizarea e un stereotip al prozei noastre. Haiducii, bandiții și oamenii drepecți și răzbunători au fost tot timpul niște personaje fascinante, vezi proza lui Ion Ghica, Sadoveanu, Slavici, Eugen Barbu, Fănuș Neagu ș.a. Atunci de ce nu și eroizarea muncitorului, țăranului, activistului de partid? În literatura noastră nu prea există viață intimă, nu prea există hedonism, *loisir*, savoearea vieții, cozerie, sporovăială și risipirea în nimicuri. Ceva din toate acestea găsim la Hortensia Papadat-Bengescu, dar în forme destul de crispate, obsesive, patologice. Lumea literaturii române e sumbră, plină de suferință, responsabilități, dureri înăbușite, zădărnice, chin psihic, lupta pentru supraviețuire. În literatura română nu prea există plăcere. Există cel mult acel oțiu patriarhal visat de toată lumea, de la slugă la boier. Sau elanuri cosmicizante, edenice, eminesciene în esență, necreditabile, artificiale și prea impregnate de o filozofie nebuloasă, de joasă speță, după gustul meu. Cred pe de altă parte că noi, românii, avem o problemă cu sexul care e tratat la modul pitoresc, simplist, pasager, ca și cum n-ar face parte din obișnuitul vieții.

Toate acestea sînt niște date constitutive, aici e problema. Nu ne place să vorbim despre ceea ce pare de la sine înțeles (actul rușinos prin care se fac copii și tot ceea ce-l înconjoară), dar nici nu prea avem despre ce să vorbim. Sîntem duplicitari, dar ne lipsește și tradiția discursului transparent. Mai mult ca sigur că acest discurs n-are nici în momentul de față un obiect determinat. Am în vedere, firește, obiectul erotic.

Odată cu decembrie 1989 nu s-a prăbușit doar un sistem ideologic constrîngător, ci și o întreagă morală publică bazată fundamental pe duplicitate. De aici explozia de care vorbiți. E vorba însă, din păcate, de o explozie care doar decopertează un relief cu mari înălțimi, dar și cu prăpăstii care dau vertijuri. Unii autori mai noi par să fi descoperit America și scriu despre eros și sex de parcă ar dori să se arunce imediat în prăpastie. Nu cred că e conduita cea mai indicată. În literatura fără perdea e nevoie de studiu și asumare, nu doar de curajul de a folosi cuvinte pînă nu demult interzise. Or, în momentul de față, pe acest culoar, competitorii de calibru sînt destul de puțini. E drept că și maeștrii

autohtoni cam lipsesc. Pentru unele zone ale vieții trebuie din cînd în cînd să inventăm limbaje, perspective, strategii de abordare, tactici deontologice. Ne aflăm în acest punct. (2005)

*

Cecilia Ștefănescu: Sînteți unul dintre cei mai importanți prozatori și teoreticieni români contemporani. În această dublă „funcție”, vă întreb cum vi se pare că arată peisajul literar românesc de azi?

Lumea literară românească actuală trăiește, fără îndoială, într-o tensiune. Această tensiune este determinată de două cauze, una ideologică și alta... să-i spunem generaționistă. Am observat cu toții că, imediat după '90, lumea românească s-a scindat nu numai politic. Dacă luăm ca exemplu doi critici importanți, Nicolae Manolescu și Eugen Simion, ne aducem aminte că înainte de '90 ei erau prieteni și aliați, publicînd în aceeași revistă și apărînd aceleași baricade (estetice și antiprotocroniste), în timp ce, după aceea, au devenit două personalități ireconciliabile. Asistăm de asemenea, în același spațiu al discuției, la revenirea în prim-planul cultural a unor nume care, înainte de '90, au servit mai ascuns sau pe față ideologia comunistă. Ceea ce produce iritarea, exasperarea scriitorilor adevărați, și e normal să fie așa. Aceasta ar fi prima constatare. Cea de-a doua ar fi legată de tensiunea dintre generațiile literare, care s-a accentuat din 1990 încoa. Cred că, în momentul de față, în mod paradoxal, atît generațiile mai în vîrstă, cît și cele mai tinere au ales drept cal de bătaie generația '80, o generație care, chiar dacă nu a dat mari capodopere (cum i se reproșează chiar dinăuntru, vezi Ion Simuț), a schimbat fundamental criteriul de exigență față de literatură atît al scriitorului, cît și, cel puțin teoretic, al publicului. Așadar, generația '80 a fost deseori acuzată – și aici lucrurile devin chiar comice! – de faptul că vrea să schimbe istoria literaturii române și să arunce în aer ierarhia de valori consacrată. Dar ce e rău în asta? Orice spațiu literar e un cîmp de luptă. Dacă este să avem în vedere configurația mare a literaturii române de după război, mi se pare

că, în ciuda unor cazuri particulare și a unor poetici literare rămase pînă nu demult într-un con de umbră, literatura noastră de pînă în perioada anilor '80 este una ideologizată, fie că a fost scrisă sub proletcultism, fie că s-a dezvoltat în forme ceva mai dezinhibate după 1960. Și optzeciștii au trăit și au scris într-o lume anormală, dar meritul lor e acela de a fi făcut o literatură dezideologizată, în care subiectul care scrie este propria sa instituție.

Cecilia Ștefănescu: *Credeți că putem vorbi în prezent de o schimbare de canon în literatură?*

Chiar dacă, prin activitatea lor susținută, unii critici cred că pot schimba în mod vizibil un peisaj literar sau un sistem de valori, mi se pare că ei se îmbată cu apă rece. Destui critici români de autoritate – și aici pot să dau liniștit nume cum ar fi Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Gheorghe Grigurcu, Gabriel Dimisianu, Alex Ștefănescu ș.a. – au scris și despre cărțile apărute la noi după 1990, fără însă a arăta, prin felul în care le-au abordat, că ei ar fi dispuși la o viziune despre un alt canon literar. Pe de altă parte însă, dintre numele pe care le-am enumerat, Nicolae Manolescu și Eugen Simion sînt și autorii unor manuale de literatură română alcătuite după noile programe. Să-l adăugăm aici și pe Mircea Martin, cel mai serios teoretician român al canonului literar (căci e nevoie și de această operație), care nu mai face de multă vreme critică. Încercarea de a lărgi, dacă nu de a schimba, canonul literar moștenit dinainte de 1990 este vizibilă în aceste manuale și cred că meritul acestei încercări nu aparține neapărat acestor critici, care sînt coordonatorii unor echipe de profesori, ci se datorează mai degrabă unei presiuni care vine în primul rînd dinspre corpul profesoral, poate chiar din zona utilizatorilor acestor manuale. Se mai poate constata, în legătură cu aceste manuale, în care extinderea vechiului canon prin anexarea altor nume și a altor tipuri de poetică literară este destul de timidă, că au existat imediat reacții violente de contestare venite din diferite zone ale vieții literare, unele cu totul opuse și valoric, și ideatic. Faptul e explicabil. În realitate, cred că în momentul de față avem de-a face cu cel puțin două modele canonice, fiecare bine constituit, și care

se află într-o tensiune ireconciliabilă: unul ar fi canonul literar *neomodernist*, în care i-aș include pe majoritatea scriitorilor afirmați din '45 pînă în '80. Aici intră generațiile '60 și '70, care revalorifică și amplifică în bună măsură canonul nostru interbelic, continuînd unele direcții închise după ocupația sovietică prin intervenția brutală a politicului în literatură. Pe de altă parte avem de-a face cu un model pe care, deși mie termenul nu-mi place și evit să-l folosesc, nu putem să-l numim decît *postmodernist*. Acesta nu se confundă firește cu modelul generației optzeciste, cum se spune de multe ori, acuzator, ci este un model care s-a constituit treptat în planul secund al valorilor afirmate la noi în anii '60-'70, alungînd din poezie metafizica oraculară și din proză realismul pedestru. Putem să-i amintim aici, ca precursori, pe Leonid Dimov și Mircea Ivănescu sau pe prozatorii Școlii de la Tîrgoviște (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu și toți ceilalți), scriitori care au continuat, la rîndul lor, o dimensiune necanonică deja constituită în literatura noastră interbelică (toți acei „mari minori” despre care vorbea undeva Mircea Zăciu). Așadar, acest model postmodern îi cuprinde pe autorii pe care i-am amintit mai înainte, include aproape toată generația '80, cu marile ei nume, și îi absoarbe și pe autorii tineri care urmează generației '80, cei mai tineri, care au într-un mod simpatic atitudini contestatatoare la adresa optzecismului, dar care, de fapt, continuă aceeași direcție. (2003)

*

Raluca Mărculescu: *Vorbeați undeva despre „încremenirea în proiect” a unor segmente ale vieții literare românești, manifestată prin „revenirea la niște modele deja revolute, lipsite de viitor, demobilizatoare”, în contrast cu „nevoia de pragmatism” a literaturii actuale. Puteți să detaliați aceste afirmații?*

Ca și viața socială, literatura e un fenomen care nu se poate polariza decît pe o ideologie explicită. Sigur, știu cît e de compromis acest termen. L-am putea înlocui cu altceva: sistem de idei, configurație mentală colectivă, *Weltanschauung* etc. În orice

caz, e clar că literatura nu se poate face decît în baza unor convingeri culturale, filozofice, sociale, în ultimă instanță ontologice. Aceste convingeri sînt ale tale în măsura în care sînt și ale timpului tău. În realitate, chiar și în cazurile extreme, gratuitatea scrisului e imposibilă. Există și ideologii ale nonideologicului și probabil că așa ceva este postmodernismul. La nivel oficial, prăbușirea comunismului a însemnat la noi, înainte de toate, renunțarea brutală, fără nici o pregătire la o ideologie cu valențe unanimiste, aparent monolitică, și care, după cum bine se știe, n-a produs o literatură demnă de luat în seamă. În perioada comunistă, literatura noastră care-și merită numele a cultivat fie dezideologizarea (Școala de la Tîrgoviște, generația '80), fie o ideologizare subversivă a fisurilor comunismului (Marin Preda și romanul obsedantului deceniu). În grade diferite, ambele poziții au implicat opoziția față de ideologia oficială.

După 1990, polarizările „în opoziție cu” au devenit imposibile. Reflexul conștiinței ideologice a rămas însă și a dus brusc la căutarea și regăsirea unor alinamente sigure ale tradiției interbelice. Au apărut astfel o poezie religioasă, ortodoxistă, o proză a apocalipticului și a mizerabilității mediilor, o nouă eseistică a exaltării metafizice, pe linia Cioran – Țuțea – Nae Ionescu, o filozofie lirică (cu achiziții fenomenologice prost digerate) și o jurnalistică boulevardieră etc. Au fost astfel repuse în funcțiune formele lamentative ale spiritului românesc, cogitația genialoidă, dar nu o normalitate. La nivelul lecturilor în traducere, prezentul nostru îi descoperă abia acum pe Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Jung, Berdiaev, Soloviev, Cassirer. Mari autori, toți aceștia sînt niște inactuali, cum inactuală este, cu toate marile ei realizări, gruparea „Criterion”. Nu cred că ea mai poate avea valoare de model pentru lumea noastră. Publicistica lui Eminescu nu cred că ne va ajuta prea mult să înțelegem ce sîntem noi, românii, astăzi. Dar nici *aquí*-urile Comunității Europene. N-am auzit în ultimii ani pe nimeni să-și pună întrebarea cum ar fi cu puțință un pragmatism românesc. Personal, aș fi dispus să particip la o astfel de dezbatere.

Raluca Mărculescu: *Scrieți la un moment dat, într-unul din romanele dumneavoastră, că „viața modernă este cu totul lipsită de*

metafizică” și că este nevoie de o imagine „ideală, idealizată a iubirii”. Pe de altă parte, într-un eseu afirmați că în epoca postmodernă „limbajul și-a pierdut profunzimea, forța vizionară și metaforică, opacitatea, caracterul simbolic, ambiguitatea, condiția autoreflexivă”. Ce înseamnă, în acest context teoretic, rescrierea romanului antic, în Compunere cu paralele inegale?

Nu e nici o contradicție aici. Tocmai lipsa de metafizică a vieții moderne e aceea care creează – compensatoriu – un limbaj obsedat de profunzime și simbol. Această obsesie dispare în postmodernism, care nu mai crede în forța compensatoare a limbajului. Postmodernismul e lucid, dar nu pedestru. El nu înseamnă o renunțare la ideea profunzimii, ci o acceptare a faptului că profunzimea nu mai e cu puțință, pentru că în realitate ea este, cum ar spune Lyotard, „imprezentabilă”. Instinctiv, scriind romanul *Compunere cu paralele inegale*, cred că am avut în vedere aceste lucruri. Am vrut să văd, rescriind romanul lui Longos (prin apel la o întreagă rețea de trimiteri literare și culturale, dar și la propria mea corporalitate senzitivă), cât de imprezentabil e erosul și de câtă poezie are nevoie proza pentru a depăși convenția reprezentării. Am descoperit astfel că nici erosul nu poate fi o categorie tare a existenței, pentru că adevărul său original constă în puterea sa de a se risipi în celălalt și în lume (e ceea ce se întâmplă cu Dafnis și Cloe chiar în romanul lui Longos, căruia rescrierea mea îi acordă o complexitate senzorială împinsă pînă la limită). Am idealizat această putere, arătînd în comparație, în spațiul cuplurilor contemporane, că tocmai obsesia centrării duce la descentrare și, prin urmare, la eșec.

Aș vrea, pe de altă parte, să observ că, deși dezinhibat și eliberat de responsabilități, postmodernismul e o formă de nostalgie și aspirație inversă spre ceea ce nu mai e cu puțință și poate n-a fost niciodată cu puțință. El exprimă visul unei substanțe literare a cărei consistență poate fi imaginată, nu și realizată. Postmodernismul e livresc pentru că a pierdut iluzia realului, nu realitatea ca atare. Multă vreme s-a crezut în forța vizionară a limbajului ca într-o forță magică. Romanticii au fost vizionari și au creat lumi fantastice, dar și prozatorii realiști sînt creatorii unor lumi la fel de vizionare, care nu pot fi confundate cu realitatea

însăși. În ce mă privește, cred că sînt un modern care folosește discursul postmodern pentru a ajunge la ceea ce modernii au pierdut, crezînd că de fapt au găsit: consistența cuvîntului (care la mine se confundă cu consistența corporalizării realului). (2000)

*

Marius Chivu: *În ce măsură literatura care s-a scris la noi în ultimii 40 de ani poate avea impact în contextul cultural occidental? Avem autori sau doar cărți, sînt mai potriviți tinerii scriitori decît cei vechi?*

N-am nici o îndoială că literatura care s-a făcut la noi din anii '80 încoace (aici ar fi și o altă discuție despre precursorii noului tip de scriitură) are nivel și competență europeană. Din păcate, din pricina unor cauze politice, culturale, istorice și chiar geografice, deși au existat în proza noastră postbelică cîteva ocazii de sincronizare, de raliere la marile mișcări literare europene – mă gîndesc, în special, la prozatorii tîrgovișteni –, acestea au fost ratate. Nici unul dintre tîrgovișteni (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu și ceilalți) nu a fost tradus pînă acum cu o carte într-o limbă de circulație europeană. Ceea ce e de-a dreptul scandalos! Să nu uităm, pe de altă parte, că s-a schițat la noi în anii '70 – tîrgoviștenii reprezintă un fenomen anterior acestor ani – și o mișcare onirică foarte ofensivă, inițiată de Dumitru Țepeneag, la care poate fi afiliat și Leonid Dimov, care pur și simplu a fost strangulată politic în contextul unei schimbări fundamentale de orientare în domeniul culturii, operată de fostul regim comunist. Dar Dumitru Țepeneag, obligat atunci să se autoexileze, e astăzi un autor realizat în Franța. În ciuda faptului că în momentul de față sînt destui autori și critici care – în numele profunzimii investigării umanului – revendică primatul unui alt tip de literatură, și anume literatura „jumătăților de adevăr”, care s-a făcut la noi în anii '60-'70 de către prozatorii generației lui Nicolae Breban, deci în ciuda acestor revendicări, dacă privim lucrurile din perspectiva a ceea ce este și rămîne viu într-o carte, în substanța ei, putem ușor constata că modelele narativ-retorice pe

care acești scriitori le-au pus în practică sînt niște modele depășite, unele coafate după vechea poetică a realismului, altele resemantizînd prototipuri de proveniență interbelică.

Marius Chivu: *Ce ar trebui să facă un scriitor aflat într-un astfel de impas – și nu mă gîndesc doar la șazeciști, ci chiar la cei din generația dumneavoastră –, cum ar putea să-i cîștige pe cititorii mai tineri? Cum ar trebui să reacționeze un scriitor aflat în această postură mai mult sau mai puțin ingrată, pentru că, urmărind ce se întîmplă la noi, atunci cînd se pun astfel de probleme, lucrurile au tendința de a degenera destul de repede. În fond, e vorba despre foarte normale mutații culturale.*

Și generația mea a suferit de o anume metafizică a valorii literare, ceea ce înseamnă într-un anume fel o distanțare față de public, dacă nu chiar o ignorare a cititorului imediat. Literatura optzecistă e dificilă pentru că e literatura unei generații care a avut o formație intelectuală aproape normală și care a sesizat epuizarea modelului literar neomodernist. Propunerea imediată a unui nou model de aprehendare a realului era complicată, și atunci a fost nevoie de un proces de demantelare a mecanismelor vechilor modele de scriitură și de viziune. Tocmai de aceea, literatura noastră a avut un proeminent caracter experimental. Astăzi există destul de puțini cititori predispuși la literatura experimentală și poate că nici scopurile acestei literaturi nu sînt bine definite și nici măcar nu se întîlnesc cu principiile literaturii spectaculoase, de imediată seducție, cum se întîmplă în alte culturi.

Cred că această criză a scriiturii și a receptării există și abia acum se trece la momentul separării apelor de uscat. Va trebui să apară acel gen de scriitor care să folosească din aria literaturii de consum elemente de atractivitate, fără a renunța însă la valorile adînci ale scrisului său, să știe să integreze în ceea ce face o problemă diversă, deschisă spre imediat, spre fantasmele, așteptările, idealurile cît mai multor categorii de cititori. Prin acestea, scriitorul va deveni și mai profesionist, el va lua mult mai în serios rețetarul literar pe care i-l pune la dispoziție tradiția și va scrie romane spectaculoase, fermecătoare prin detașarea scriiturii lor, fie ezoterice, fie neorealiste sau impregnate de un anume tip

de poezie suprarealistă. Constat, iată, că suprarealismul revine și el la o a doua tinerețe... E momentul schimbărilor adevărate. Dacă vrea să aibă succes, ca Paul Auster sau Salman Rushdie, scriitorul e obligat să demonstreze că scrisul e o profesie din care sînt excluși diletanții, să arate că scrisul e făcut pentru cei care citesc, dar și că această zonă de explorare în indeterminatul lumii interioare sau exterioare s-a cam epuizat și e nevoie de altceva. De „înscenări” pline de spectacol. Cred că se va trece la o literatură aparent mult mai pragmatică, mult mai bine „calculată” în efectele sale, vezi cărțile lui Umberto Eco care propun modele narative vechi și noi, prelucrate în maniere extrem de seducătoare.

Marius Chivu: *Vă încercă un soi de nostalgie pentru literatura de pînă acum? Mă gîndesc la rubrica dumneavoastră „Pactul somatografic” din Observator cultural, unde abordați o serie de autori care nu au mii de cititori și ale căror cărți sînt destul de complicate.*

Cred că literatura nu se poate împlini în afara unei viziuni care să relanseze și să revalorizeze problematica trupului. Facem parte dintr-o civilizație în care, în ciuda accentului pus pe informație, a caracterului abstract al comunicării, trupul ne este teribil de solicitat. Corpul ca temă, în sensul criticii tematiste, e în literatura noastră un element prezent la puțini scriitori și în foarte mică măsură ca obsesie personală a scrisului. În rubrica mea, mă interesează să descopăr la unii scriitori felul în care corpul dă consistență textului. Se spune deseori că unele texte narative au sau nu au *carne*. Ele pot avea un schelet de idei, o construcție bine articulată, dar le pot lipsi acele elemente care dau formă, volum, individualitate specifice, adică amprenta *somatografică*. Prin urmare, în rubrica din *Observator cultural* am încercat să văd cît de mult este hrănit scrisul de materia de senzații, sentimente, stări, pulsuni ale corpului și în ce măsură corpul se face prezent la Simona Popescu, Mircea Nedelciu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu sau Ștefan Agopian. Am descoperit că diferențele sînt evidente. Urmează, firește, pe lista mea și alți autori: Livius Ciocârlie, Gabriela Adameșteanu, Nicolae Breban, Gheorghe Iova etc.

Revenind la întrebare, cred că e nevoie să regîndim această problemă a corpului și mi se pare important că unii autori o fac sau au făcut-o (chiar dacă nu la modul programatic). În afara celor enumerați deja, ar mai fi Mircea Cărtărescu, la care noutatea de viziune e evidentă. Corpul e reprezentat de el ca o mașină vie, mecanică, producătoare de halucinații, fantasme și care se instituie de multe ori ca o prezență tutelară a oricărui tip de viziune despre obiecte, lucruri, acte imaginare... Mi-e greu însă să scriu despre Mircea Cărtărescu, cu toate că văd foarte bine diferențele dintre el și ceilalți autori. Din perspectiva celui cititor care nu agreează experimentul, care caută în primul rînd articulațiile epice și trama erotică, Mircea Cărtărescu ar trebui să fie un autor fără prea mare succes. Or, iată, spre surprinderea noastră, el are mare succes, este un scriitor care poate sta pe orice raft de bibliotecă alături de nume de mare notorietate. Se pare că el a descoperit destul de multe din aceste resurse nebanuite pe care corporalitatea le poate oferi literaturii. O altă calitate a lui – susțineam cîndva, cînd Mircea Cărtărescu abia se apucase de proză, în polemicile mele cu unii colegi de generație care nu-l prea iubesc – vine din extraordinara lui disponibilitate lexicală. Orice i se poate imputa autorului, numai geniul lingvistic nu. După știința mea, la noi doar Arghezi a mai avut această capacitate de a străbate toate zonele lexicale ale lumii în care trăim. În *Orbitor*, performanțele lingvistice, metaforice ale autorului sînt uluitoare. Am citit acest roman la modul homeopatic. Nu rezști la o lectură susținută mai mult de cîteva pagini, și atunci riști să pierzi mult și să vezi în carte mai puține lucruri decît sînt cu adevărat. (2002)

*

Eugen Curta: *Ești un optzecist înverșunat. Spiritul tău teoretic e, adesea, expresia unei solidarități impresionante față de generația din care faci parte. Scriitorii acestei generații, bărbați și femei în jur de 40 de ani, vîrstă cînd o generație poate reprezenta, în toate structurile, o națiune, nu se regăsesc totuși în structurile de influență ale sistemului literar. Să fie de vină prea lunga experiență a marginalizării acestei generații? Sau ce explicații ai pentru această*

situație?

Să încerc să(-mi) explic, mai întâi, de ce sînt „un optzecist înverșunat” (caracterizare care nu-mi convine, dar care știu că mi se potrivește). Am început să mă implic în discuția critică și teoretică privind fizionomia generației mele după 1980, pe la 32 de ani, cînd nu debutasem încă editorial ca prozator. În 1982, cînd au început să apară în revista *Astra* din Brașov primele mele texte teoretice, unele (precum „Trup și literă” sau „Autenticitatea ca metodă de lucru”^{*1}) fiind niște manifeste mascate, scriam proză de mai bine de șase ani și mă afluam încă într-o fază de experimente formale destul de rigide. Eram convins pe atunci că pînă și în proză fiecare propoziție trebuie să fie absolut nouă și definitivă ca o sentință. Ajunsesem aici după ce părăsisem poezia, pentru că limbajul ei se dovedise la un moment dat insuficient. Insuficient de analitic, vreau să spun, pentru că ceea ce interesează scrisul meu încă de la începuturile lui sînt „analizele de caz”, despicarea în patru a firului percepțiilor, punerea sub lupă a tot ceea ce intră în raza îngustă a sensibilității mele, pînă la, să zicem, un nerv care-ți vibrează sub pielea obrazului sau firele de praf jucînd în lumina unei ferestre. Genul acesta de sensibilitate îl ai sau nu-l ai și nu e o fericire să-l ai. Dar, în planul conștiinței, el îți pretinde să împaci senzația cu abstracțiunea, corpul cu conceptul, limbajul cu vederea în act. Astăzi, lucrul cel mai dificil dintre toate pentru un scriitor mie încă mi se pare a fi descrierea unui act psihic sau perceptiv.

Mergînd mai departe în căutarea motivelor care au făcut din mine un „optzecist înverșunat”, nu pot să uit că în anul doi de facultate, favorizat și de atmosfera grupării în care începusem să mă simt ca peștele în apă (gruparea „Noii” – după numele revistei de perete-afiș, „editată” pe un panou din holul Filologiei bucureștene –, compusă din Nedelciu, Iova, Ene, Flora, Lăcustă, Paraschivoiu, Sorin Preda, Constantin Stan), mi-am dat seama la un moment dat că scrisul e un pariu pe viață și pe moarte, că aici simulările sînt excluse. Am înțeles încă de pe atunci că trebuie să știi foarte bine ce vrei să faci cu tine ca scriitor și că scrisul înseamnă în primul rînd căutare, analiză a ceea ce cauți, conștiință a ceea ce faci. De aceea nu m-au interesat niciodată, în lecturile mele, cărțile „de palmares”, fără miză ontologică sau textuală. Dar

această căutare nu era numai a mea. Și prietenii mei amintiți mai înainte voiau altceva de la literatura momentului și în primul rînd de la ei înșiși. Simțeam poate că sîntem altfel făcuți și că avem altceva de spus. Eram marcați, firește, și de spiritul anilor '60, de muzica pe care o ascultam, de filmele pe care le vedeam (Antonioni, Wajda, Pintilie, Tarkovski etc.), de lecturile din Wittgenstein, Marcuse, McLuhan, Herbert Read, Bacovia, Salinger, Vargas Llosa, Rimbaud. De unde discuțiile noastre nesfîrșite, exaltate, naive, confuze, puerile și savante, care refuzau canonul zilei. Scriam mult, într-un fel de disperare a lipsei de miză imediată, cu credința că dreptatea e de partea noastră. Făceam cu nonșalanță teorii și desființam cărți și idei, orgoliul și grandomania imberbă nu ne erau deloc străine.

Maturizarea noastră a venit aproape fără să ne dăm seama, sub apăsarea unui fanatism constant al scrisului cu toată ființa, fără a mai distinge între critică și creație, între text și metatext. Ne simțeam liberi, pierdeam zile și nopți prin cafenele și camere de cămin bînd, fumînd și discutînd. Dar discutam și ne certam cu atîta seriozitate, de parcă toată soarta literaturii române ar fi apăsât pe umerii noștri. Și nu ne preocupa deloc ce se va întîmpla cu noi în viitor. Sînt convins că și alte grupări optzeciste, de la Iași, Cluj sau Timișoara și din alte orașe mai mici și mai puțin universitare, au avut o „viață de familie” similară. Ne simțeam locuitorii unui underground profitabil, eram conștienți de limitele politice și ideologice ale lumii în care trăiam, dar nu ne prea păsa de asta pentru că noi aveam temele, problemele, obsesiile noastre. Eram student și cultivam și eu, în grupul din care făceam parte, un soi de gregaritate a spiritului, un soi de elitism al gustului și reperelor culturale imediate de care mă simțeam mîndru și responsabil. Toți am trecut prin așa ceva, n-am nici o îndoială. Așa ne-am format intelectual, în mediile alternative (grupări, cenacluri, reviste, cafenele) ale vieții studentești, dincolo de plicticoasa bibliografie a seminariilor și de ochii plictisiți, opaci (cu excepțiile care se știu) ai profesorilor noștri. Există, prin urmare, în optzecism o marginalitate funciară, asumată ca formă de libertate și intrată în comportament. E un tip de atitudine care înseamnă, printre altele, și preferința pentru gesturile în răspăr, neoficiale, subversive, „excentrice”, orgolioase, excluzînd pactizările și adevărurile

posibile. Astăzi, scrisul optzeciștilor încă nu și-a pierdut cu totul aura excentrică, marja știută de inconfortabilitate. Există o anume inflexibilitate morală, o anume modestie mîndră a propriei persoane, care i-a făcut pe mulți optzeciști să rămînă, ca poziție socială, în punctul în care se aflau și înainte de decembrie 1989.

N-am dat aceste exemple legate de biografia mea din narcisism, sper că se înțelege asta. Dar știu bine ce s-a întîmplat cu unul din nucleele generației, cel din care am făcut parte, știu care au fost avantajele marginalizării lui îndelungate. Deschiderea noastră spre publicare s-a făcut abia odată cu al doilea val optzecist (Cărtărescu, Mușina, Cristian Teodorescu, Ion Bogdan Lefter, Iliescu, Iaru, Cușnarencu și mulți alții), cu puțin înainte de 1980, și atunci am înțeles și eu că grupul nostru anunța, de fapt, o nouă generație, un nou spirit literar pe care îl puteam analiza și descrie dinăuntru. M-am simțit dator să fac asta. Așa am ajuns la critică, la teorie, la partizanatul meu optzecist de care mi s-ar părea stupid și neonest să mă lepăd, cîtă vreme el reprezintă opțiunea mea pentru un anume tip de literatură. O literatură înseamnă direcții literare, iar eu cred în continuare în direcția '80. După 1990, nu mi-am schimbat limbajul și noțiunile cu care operez pentru că vîntul a început să bată altfel. Am observat la unii colegi de-ai mei de generație o anumită jenă în a-și accepta în continuare calitatea de optzeciști. Unii vor să fie neapărat postmoderni. Alții nu vor să fie cu nici un chip postmoderni, dar nici reprezentanții unei grupări literare. Eu unul continui să cred, în ciuda tuturor dezamăgirilor și trădărilor de care am avut parte, în ideea de grupare literară și continui s-o susțin. Iar faptul că generația '80 pare astăzi în continuare marginală e mai mult bun decît rău. „Sistemul literar” românesc, cum îl numiți – deși eu nu cred că e vorba de un sistem, cîtă vreme el nu are o structură și niște niveluri de organizare, adică o alcătuire plurală –, e prăbușit. Paradoxul e acela că literatura se află și ea în curs de privatizare. S-a terminat cu temele impuse, cu jumătățile de adevăr, cu formele ideologice ale curajului sau ale cenzurii, cu centralismul organizării de breaslă. Unii nu înțeleg încă asta (sau, dimpotrivă, înțeleg prea bine) și, în confuzia generală care domnește astăzi la toate nivelurile vieții din România, se aruncă în față sau nu vor să părăsească cu nici un chip locul din față de mult ocupat. Au schimbat peste noapte

valorile în care cred, dar îi dau de gol limba de lemn și apucăturile ciocoiești. Alții par paralizați de stupoare sau încremeniți în mentalități literare fără nici un viitor. Mulți dintre vechii „împărați” literari s-au văzut brusc în pielea goală. Abia acum putem simți pe propria piele că scriitorul e o instituție privată, cu statut unic și irepetabil. Nu e ușor să fii tu însuși și să rezisti tentațiilor mediatice. E multă inerție în lumea literaturii române de azi. E multă vanitate și multă impostură. Iar generația '80 stă bine acolo unde stă, în poziția ei de așteptare. Cel puțin din punctul de vedere al literaturii ca atare, ea nu are nimic de pierdut.

Eugen Curta: *Eugen Simion spunea, în 1989, că li se poate reproșa textualiștilor în general faptul că, „denunțînd un număr de convenții, impune totuși o convenție ce tinde să îngusteze unghiul de percepție al umanului”. Este adevărat? Între timp cum s-a completat schema epică textualistă? Se poate vorbi de evoluție în legătură cu textualismul?*

Ceea ce afirma Eugen Simion în 1989 era o opinie aproape normală. Ea definea o atitudine mai generală a criticii noastre instituționalizate, cu aere pontificale, pretinzîndu-i mereu sărmanului prozator, mai pe față, mai printre rînduri, să nu uite realitatea, epicul, cronologia, personajele, povestea etc. Confundarea voită a prozei cu atitudinea realistă e frecventă și confortabilă pentru spiritul critic cu alergii la rebeliunile estetice. Culmea e că nici ideologii de serviciu ai partidului nu-i pretindeau scriitorului altceva, cu singura diferență că aceștia puneau semnul egalității între „mesajul artistic” și propagandă. În proză, pasul de la reprezentare la nonreprezentare sau antireprezentare – pe care l-au făcut unii autori moderni ca Flaubert, Kafka, Musil, Urmuz – este un câștig enorm, nici astăzi acceptat de cititorul profesionist fără o mică neliniște. Cîtă vreme nu se va înțelege că referința literaturii nu este realitatea, ci ea însăși, opinii de genul celei din întrebarea dumneavoastră vor fi formulate în continuare. Din această incapacitate de înțelegere a apărut și noțiunea de „textualism”, o găselniță critică, în care conotațiile peiorative au fost de la bun început preponderente. Or, ceea ce noi numim în continuare astăzi, cu un dezgust din ce în ce mai pronunțat,

„textualism” nu este altceva decât conștientizarea faptului că scrisul e scris, textul, text, personajul, personaj. Discursul literar nu poate înlocui un om care simte și gîndește și nu poate vorbi cu voce tare ca o persoană fizică, hîrtia scrisă nu poate înlocui lumea concretă, numitul Ion dintr-o carte nu este un Ion pe care să-l întîlnești pe stradă. Spun, firește, banalități. Mă simt însă obligat să le spun pentru că prea multă lume are convingerea că individul care scrie literatură ar trebui să se prefacă a nu ști că scrie literatură. Vezi Doamne!, literatura n-ar trebui să arate că și ea are o conștiință de sine, pentru că în felul acesta ar plictisi, s-ar pierde în tot soiul de chestii fastidioase, și-ar pierde interesul. Nu e deloc adevărat. Dau un exemplu cît se poate de cunoscut: *Don Quijote* de Cervantes, un roman din multe puncte de vedere „textualist”, care absoarbe realitatea altfel în corpul său decât prin simpla reprezentare mimetică. La fel procedează în cărțile lor optzeciști ca Mircea Nedelciu, Hanibal Stănciulescu, Gheorghe Iova, Mircea Cărtărescu, Ștefan Agopian, care ilustrează în proza noastră categoria corinticului, categorie cu o tradiție deosebit de bogată, de la Negruzzi (*Negru pe alb*, *Flora română*, *O alergare de cai*), Kogălniceanu (*Iluzii pierdute*, *Un întîi amor*) și Hasdeu (*Duduca Mamuca*) la Max Blecher, Călinescu și membrii Școlii de la Tîrgoviște. Dată fiind această tradiție, înclinată spre bonomie, umor și sarcasm, la noi n-a existat o practică a textului de tip academic și ideologizant ca în telquelismul francez. Așa-numitul textualism românesc s-a născut din real, odată cu nevoia unor alte instrumente perceptive, a unor noi forme de structurare narativă, chiar a unei alte sintaxe. Noul limbaj, în bună măsură experimental, n-a fost un moft, n-a fost o joacă cu formele și structurile, ci o necesitate determinată de o altă percepție a umanului (privit în latura sa cotidiană, anonimă, umilă, și nu în aspectele sale triumfaliste sau mitic-simbolice). Nu o metamorfoză sau o evoluție a „textualismului” românesc spre binele visat de critici în genul lui Eugen Simion ar trebui să avem în vedere. Textualiștii sînt și azi aceiași, ei au talentul pe care îl au și scriu cum scriu. Dar necesitatea unei evoluții și schimbări a mentalității critice în raport cu proza optzecistă este evidentă. Revizuirile sînt implacabile. Abia atunci am putea vedea, după depășirea complexului formal și experimental prin care critica noastră a

știut să-și scuze toate cecitățile, cum se pune problema vieții, a socialului și a individului în proza noastră din deceniul trecut. Totul e o chestiune de autenticitate a viziunii. Cine crede că va găsi adevărul uman al deceniilor trecute în romanele lui Buzura s-ar putea să aibă surpriza de a-l descoperi cu toată natura lui genuină în prozele scurte ale lui Nedelciu. Fac aici o simplă ipoteză, pentru că tot ce s-a scris la noi după 1947 trebuie recitit fără nici un partipris.

Eugen Curta: *Trăim, cultural vorbind, cam de vreo sută cincizeci de ani încoace, în fragmentarism. Nu crezi că spiritul creator începe să-și pună din nou, la modul foarte grav, problema totalității, fără intervenția spiritului parodic?*

Fragmentarismul e o trăsătură implacabilă a lumii moderne. Tocmai apariția științelor în secolul al XIX-lea a condus la fragmentarea cunoașterii. A urmat, cum știm, fragmentarea gustului, a sensibilității, a discursului, a gândirii filozofice. Cel mai mare filozof al secolului trecut pare să fie astăzi Nietzsche, un promotor al gândirii spontane, fragmentare, nesistematice. Poezia modernă n-a depășit nici astăzi discursul dispersiv, aleatoriu, visceral-mental, epifanic al *Iluminărilor* rimbaldiene. Se zice însă că lumea noastră, cea a ultimelor două-trei decenii, a intrat deja în postmodernitate. Este aceasta o lume a fragmentarismului sau a totalității? Și ce ne interesează, de fapt, dezideratele sau realizările efective? Nevoia de totalitate și sinteză e – scuzați-mi limba de lemn – o nevoie etern umană. Dar cum e cu puțință totalitatea: prin mit (credință) sau prin știință (cunoaștere)? Astăzi noi vorbim despre miturile științei, despre miturile istoriei (vezi, în ce ne privește, cărțile lui Lucian Boia), despre miturile cunoașterii. Sîntem – aflăm de peste tot asta – în plin deconstructivism. Iar punerea sub semnul întrebării a oricărei noțiuni, a oricărei forme culturale gata constituite și a oricărei episteme merge mîna în mîna cu ironia. Pentru a nu deveni caraghios și ridicol, ajungînd să practice tragedia fără tragic, filozofia fără metafizică, poezia fără lirism și epistemologia fără obiect creditabil, omul postmodern își ia o anume distanță față de cultură și se aruncă în brațele spiritului parodic. Da, e adevărat, totalitatea lumii noastre de sfîrșit de

mileniu nu poate fi decît o totalitate parodică, prin însumarea tradițiilor moștenite într-un fel de comedie fără sfîrșit a gîndirii și sensibilității noastre de ființe vorbitoare. Postmodernitatea e tolerantă, interactivă, sintetică, cooperantă, barocă, pluridisciplinară, pluristilistică, plurietnică, multiculturală, sincretică, simultaneistă, sincronică, eteroclită, descentralizatoare și așa mai departe. E o formă de soft cultural, cum s-a spus, un tranchilizant de nevoie al omului-masă, o formă a noii culturi de masă, cu nesfîrșite aspecte mediatice. Trăind în cultul prezentului, al consumului, al seducției valorilor perisabile și al plăcerilor virtuale, omul postmodern nu face altceva decît să se autoparodieze ca ființă și el știe bine ce face pentru că a ajuns într-un punct în care nu mai are de ales. E nevoie – și sînt conștient de enormitatea a ceea ce visez – de o reconstrucție ontologică a omului, ceea ce nu e posibil decît printr-o nouă credință generalizată. Mi se pare însă că noi n-am epuizat încă toate rezervele noastre culturofage și că spiritul analitic modern n-a atins încă impenetrabilitatea realului. Cînd vom atinge, în sfîrșit, pragul misterului și al imposibilității de a merge mai departe în furia noastră senzorio-gnoseologică, prin epuizarea tuturor materialelor culturale reciclabile, atunci, da, chestiunea totalității genuine va apărea de la sine.

Eugen Curta: *Constatăm că sînt multe cărți bune și multe filme proaste. Cîteva din prozele optzeciștilor se pretează excelent la scenarii cinematografice. Un regizor pasionat ar găsi de exemplu multe surse de inspirație în proza ta, din romanul Frumoasa fără corp, ar redescoperi lumina și culoarea mai bine decît a făcut-o, probabil, în școala de cinematografie. De ce este atît de mare distanța scriitor-regizor? Cum ai vedea o apropiere între acești doi mari creatori de ficțiune?*

Cinematografia a fost una dintre marile mele aspirații secrete. În studenție am frecventat un cineclub. Știu să țin în mînă un aparat de filmat, ba chiar sînt și autorul unui filmuleț poetic de cinci minute în care încerc să fixez pe peliculă cît mai multă concretețe din lumea din jur. Asta se întîmpla în urmă cu 25 de ani. Tot atunci, prima mea încercare de proză descria un om care

coboară un tunel de trepte (loc real din Sighișoara) din unica perspectivă a ochiului unui aparat de filmat. Lumea văzută prin fanta obiectivului devine stranie, chiar și în cazul aparatului de fotografiat. Sînt de multă vreme un fotograf pasionat. Mă obsedează lumina, decupajele, fragmentele de obiecte, contre-jourul, culorile și transformarea lor după momentul zilei, după anotimp. Mă surprind de multe ori scriind ca și cum aș filma. Sînt două „valori” pe care le-aș vedea cultivate pînă la paroxism într-un film avînd ca scenariu una din cărțile mele: insistența pe obiect și încetineala. Ceea ce se întîmplă azi cu filmul în general mă obligă însă să nu-mi fac iluzii. Filmul a devenit la fel de precis și funcțional ca și muzica tehnologică. El fuge de lume și o decupează pragmatic în scenarii de consum imediat, cît mai spectaculoase. Or, după mine, filmul e cea mai „metafizică” dintre arte, pentru că el nu lucrează cu simboluri (verbale, iconice), ci cu imaginea directă a obiectului, a vocii, a lumii în mișcare. Cinematografia înseamnă insolitare, transformarea obișnuitului în neobișnuit și mai departe studiu, analiză, descompunere, recompunere, curgere, transfocare, stop-cadre, planuri apropiate și depărtate, posibilitatea infinită de a re poziționa lumea, de a o redefini din alte și alte perspective, cu alte și alte nuanțe. Dacă gestul artistic e într-un anume sens și expresia unei dorințe de a îngurgita lumea pentru a o transforma în propriul tău sens și în propria ta carne, atunci filmul e în primul rînd acela care-ți dă această satisfacție a unei inepuizabile monodofagii. Am întîlnit această foame calmă de lume și lumină la Tarkovski și Wajda și în general la marii regizori ruși, polonezi, cehi și unguri din perioada comunistă. Astăzi interesul pentru imaginea pură a lumii pare pierdut. Un funcționalism comercial destul de simplist, deși șocant, pare să cotopească lumea filmului. Unde e acel regizor care ar face un film cu aceeași voluptate și încetineală cu care ar scrie o carte? Ficțiunea filmică se vulgarizează cu rapiditate, pentru că totul e redus la temă, conflict, mesaj, iar senzorialitatea imaginii devine un simplu adjuvant. E un pericol de care nici proza de astăzi, mult prea nervoasă și grăbită în intențiile sale, nu e străină. (1998)

Revista (be)Tonuri: Cum vi se par tinerii scriitori? Credeți că tendința aceasta spre autoficțiune, teme tari (sex, droguri), limbaj neșlefuit a apărut firesc în literatură sau este un fenomen de sincronizare forțată?

Tinerii scriitori mi se par imaturi. Nu știu ce să facă cu propria lor imaturitate biologică și socială și o afișează ca atare. Sigur că în literatură imaturitatea poate fi o temă și o componentă importantă a curajului de a aborda noi forme de discurs (vezi doar exemplul lui Gombrowicz). Imaturitatea înseamnă nonconformism, energie primară, îndrăzneală, gustul încercărilor extreme. Ea poate fi la modul pozitiv ireverențioasă, nerăbdătoare, nepăsătoare, irațională, nihilistă. Sînt trăsături la care scriitorii maturi în general nu mai pot să se întoarcă, deși de multe ori ar dori asta. Toată problema e aceea că în literatură nu poți să fii imatur și ca meseriaș. Oricît am vrea să credem altceva, scrisul e meserie. Nu stereotipie, spontaneitate necontrolată, clișeu la modă, nepăsare stilistică. Ci curajul de a inova, știința de a construi, consecvență a viziunii, subtilitate a asocierilor, responsabilitate verbală. Degeaba ataci subiecte vii și „teme tari” dacă le pui pe hîrtie neglijent, confuz, aleatoriu, vulgar. Sigur că poți să-ți faci din asta un stindard. Fiecare ins care scrie, fiecare grupare literară are dreptul la o ideologie și la un mod de manifestare. În literatură e ca pe front, cadavrele combatanților sînt strînse la sfîrșitul bătăliei. N-aș vrea însă să se creadă că observațiile mele reprezintă o respingere categorică și exclusivă a fenomenului literaturii tinere de azi. E limpede că de doi-trei ani încoace scena literară începe să fie ocupată de alți actori, unii foarte promițători. Fetele mi se par de departe mai interesante decît băieții. Cîteva nume care mi-au reținut atenția: Alina Nelega, Elena Pasima, Cecilia Ștefănescu, Felicia Mihali, Ștefania Mihalache, Ioana Baetica, Adriana Bărbat, Ina Crudu. Cel puțin impudoarea lor vine dintr-o densitate a trăirii și din consistența unei sensibilități pentru care recursul la pagina scrisă e ca și obligatoriu.

Revista (be)Tonuri: Pronostic literar: cum va arăta „cartea cult” a anului 2015 în România?

În perspectiva unei situații literare normale, potrivit tendințelor de acum, peste zece ani proza românească ar trebui să se poată mândri cu un autor de talia lui Thomas Pynchon. În ciuda tuturor aparențelor politico-sociale, nu văd posibilă la noi apariția unui romancier ca Vargas Llosa, cum ar fi poate de dorit. Balcanismul nostru e minor în raport cu spiritul sud-american. Mai mult ca sigur, cartea cult a anului 2015 va fi o carte de tip american, și nu european. Cineva va trebui să culeagă și roadele hibride ale culturii coca-cola și ale muzicii hip-hop, ale plezirismului extrem și ale dezangajării morale, ale metisajelor culturale de orice fel și ale dictaturilor media. (2005)

*

Al. Cistelecan: *Aveți un loc în romanul românesc. Sînteți mulțumit de el? Anticipați cum va fi primit noul roman de către critici? Dar de către cititori?*

Da, mi se pare important să știi că ai un loc al tău în spațiul mare care te conține. Sînt un prozator ambițios, recunosc asta, și totuși cred că punctul în care am ajuns e rezultatul unor acumulări care nu au neapărat resorturi literare, în sensul unei adecvări deliberate la tiparele literaturii. Nu m-am gîndit niciodată la spațiul romanului ca la un spațiu de forță și cu atît mai puțin ca la o lume a imaginarului epic de mare amploare. Nu i-am invidiat pe Balzac, Thomas Mann sau Rebreanu și nici n-am vrut să concurez cu ei. Cu excepția lui Flaubert și a Hortensiei Papadat-Bengescu, cărțile mele preferate nu sînt marile cărți. Construcția pe spații ample nu mă atrage și, dacă totuși se întîmplă ca romanele mele să depășească 250 de pagini (ultimul a atins 400), asta nu se datorează unor mari piloni de susținere ai materiei epice, ci unor rețele intersectate și suprapuse, elastice, ușoare, dar nu mai puțin rezistente, în care infrastructura și structura textuală se confundă. Nu sînt însă un livresc, nu-mi place aerul de bibliotecă al scrisului. Mizez mult pe existențial în ceea ce scriu și cred că locul meu în proza românească e pe raftul „minorilor” interbelici: Max Blecher, H. Bonciu, Anton Holban, Constantin Fântâneru, Mihail Sebastian.

Sigur că vreau să depășesc această condiție minoră, discretă (deloc străină de handicapul epic) într-o formă care să nu plătească tribut realismului mimetic, înlocuind senzația de viață și teleologia destinului personajelor cu senzația de autenticitate și fascinația pentru imprezentabil. Sînt un prozator care încearcă să aibă în vedere acele lucruri despre care aparent nu se poate vorbi decît în poezie și în eseistica de idei. În ceea ce-l privește pe cititor, important nu mi se pare să-i spui o poveste care să-l țină cu sufletul la gură, ci să-l copleșești cu intermitențele și detaliile nevăzute ale existenței, să-i arăți neobișnuitul din obișnuit, prospețimea a ceea ce pare banal, caracterul hipnotic al stărilor diurne, infinita metafizică a gesturilor și a senzațiilor celor mai mărunte. *Femei albastre*, romanul la care lucrez acum, nu se îndepărtează în nici un fel de aceste deziderate, în ciuda scenariului său epic destul de spectaculos. Așa că pot să anticipez: criticii vor avea despre ce să scrie, o parte din cititori (cei care nu mă cunosc) vor cumpăra cartea pentru titlul ei, o altă parte (cei care au citit deja sau au auzit de *Pupa russa*), cu așteptarea de a găsi în ea o nouă secvență din periplul meu eroticist. Iar eu îmi voi vedea mai departe de treabă, scriind o altă carte.

Al. Cistelean: *Cum vă apare starea romanului românesc de azi?*

Deplorabilă, fără glumă. Lipsește înainte de toate scriitura. Vechii romancierii sînt preocupați mai mult de postura lor de moralisti, înțelepți și judecători. Cei tineri par speriați de propria lor intimitate și vor să scape cît mai repede de ea fără nici un examen. Generația mea cuprinde doi prozatori excepționali, Ștefan Agopian și Mircea Cărtărescu, și un singur romancier în sensul propriu al cuvîntului, Stelian Tănase. Aș mai putea să dau cîteva nume de autori care știu cu adevărat ce este scrisul, printre care și două-trei prozatoare. Dar nu asta e problema. Starea romanului românesc de azi nu e una pe măsura lumii românești de azi. Romanului actual îi lipsește marca timpului în care am intrat. Parțial a cîștigat un nou vocabular, dar nu s-a renovat sintactic. E grevat în continuare de mitul reprezentării și al viziunii unitare. Stă prost cu dispozitivele de observație și mecanismele perceptive. N-are putere de seducție. E plat și fără strălucire. Confundă

impudoaarea privirii cu atracția sordidului, coaja lucrurilor cu miezul lor, abjectul cu interesantul, sîngele cu apa. Nu prea se sinchisește de ontologic și e în continuare obsedat de social și politic. E cinic la modul gratuit și-și face din dezideologizare o nouă ideologie. Refuză să-și revizuiască tradiția și să profite de ea și-și pune prea puține probleme de viziune și limbaj. Într-un cuvînt, bate pasul pe loc și are mari deficiențe locomotorii. Or, toate acestea se răzbună. Cu una sau două excepții, romanul românesc de azi nu interesează în Europa pe nimeni. Am impresia că la evenimentul integrării României în UE vor lipsi la apel tocmai romancierii. Dacă nu cumva, pînă atunci, nu vom avea marea surpriză să constatăm că Alexandru Vlad s-a răzgîndit și va duce la bun sfîrșit ceea ce promite de multă vreme: cel mai bun roman al generației '80. Alte nume de la care ne putem aștepta la orice, inclusiv la capodopere: Simona Popescu, Adrian Oțoiu, Gabriela Adameșteanu, Radu Mareș, Constantin Stan, Caius Dobrescu, Viorel Marineasa, Daniel Vighi, Nora Iuga, George Bălăiță. Personal, aștept cu înfrigurare ca viitorul prozei românești să devină prezent. (2005)

*1 Eseul a fost inclus în volumul *Scriitorul și Puterea sau despre puterea scriitorului*, Seria „Gheorghe Crăciun”, Editura Cartea Românească, 2015. (n. ed. C.M.)

POST SCRIPTUM

Proză și prizonierat

N-aș mai scrie dacă n-aș ști că literatura poate fi învinsă. Cu propriile ei arme, în primul rînd. N-aș mai scrie dacă ieșirea din literatură n-ar fi în orice clipă posibilă. Scriitorul este orice altceva, dar nu un prizonier. A existat la noi o „poezie a ruinurilor”, rămasă acum între ruinele și locurile părăsite ale istoriei literare. Aceeași soartă vor avea și „romanul politic” și „romanul social” al lumii comuniste, nu am nici o îndoială. Scriitorul nu intră de bunăvoie și fără nici un scop în penitenciarul literaturii. El este prins, arestat, condamnat de propria sa conștiință, de propriul său talent. El nu este un profesionist al comodităților celei în care locuiește, ci un profesionist al disperării și al dorinței de a fugi. Orice mare carte este, la urma urmelor, un plan de evadare reușit. Clasicismul a cultivat această idee a literaturii ca pușcărie de lux, în care toată lumea se mișcă și doarme după același program. Realismul s-a cantonat în istorie, apoi, nimic mai simplu, realismul-socialist în propagandă. Poți însă contesta o propagandă mincinoasă printr-o altă propagandă, a adevărului? Nu în literatură. Sau poate da, însă cu această condiție implacabilă: să-ți accepți capitularea, prizonieratul. Istoria – care pentru cel ce scrie e întotdeauna prezentul – nu iartă, ea te închide în celulele ei factuale și suspendă orice idee de grațiere. Scrisul în replică nu e nimic mai mult decît ne spune expresia însăși: un răspuns de moment, o reacție la un context dat. Eroii zilei triumfă, urmează imediat constructorii de glorioase monumente (funerare). Ruinele vor fi opera timpului.

Literatura se naște din prezent, dar privește spre viitor. Timpul ei nu este istoric, ci metafizic. Lumea ei nu este realul, ci posibilul. Aristotel știa asta. Nu însă și cei mai mulți dintre prozatorii noștri

postbelici. Prea puțin interesează aici mincinoșii de profesie. E vorba despre adevărații prizonieri, nici acum foarte conștienți de propria lor captivitate. Au vrut reprezentare, adevăr, actualitate, realism, implicare. Cu asta au și rămas. Au vrut substanță umană. O au, dar aceasta face parte acum din cartea de istorie a unei epoci. S-au crezut niște conștiințe civice, politice, niște suplinitori pe catedrele vacante de istoriografie și jurnalistică ale vechiului regim. Asta au fost. Știu că prizonieratul lor este unul dramatic, că ei s-au simțit responsabili, că au avut cele mai bune intenții, că ei sînt niște profesioniști ai scrisului și niște chinuiți ai conștiinței morale. Proza lor nu devine în felul acesta mai credibilă estetic. Lipsa ei de viitor vine din lipsa ei de metafizică. N-au vrut să caute, ci să găsească, n-au vrut să descopere, ci să illustreze. Nu i-a interesat posibilul, nu i-a fascinat imposibilul, au crezut că romanul e un paliativ al tratatului sociologic, că proza este lumea „universalului reportaj”, s-au baricadat în spatele datoriei lor de a apăra realitatea de mistificare, n-au vrut să știe că „literatura este plină de oameni care de fapt nu știu ce să spună, dar resimt cu putere nevoia de a scrie”. Firește, în condițiile atît de grele ale luptei de rezistență, asta putea părea o simplă copilărie.

Ei bine, am impresia că Valéry nu greșește prea mult. Nu poate exista literatură adevărată și durabilă fără această ingenuitate a dorinței de a spune ceva. Tot nevoia de a scrie e aceea care la urma urmelor te învață și ce să scrii. În fond, naratorul este un *gnarus*, unul „care știe”, însă el nu devine un scriitor autentic decît atunci cînd scrisul se confundă cu o necesitate ontologică. Literatura este înainte de toate expresia unei poziții existențiale. Suspiciunea scriitorului este una totală. Scrisul în opoziție cu ceva, valorificînd pozitivitatea conștiinței tale morale, sociale sau politice, e doar o jumătate de măsură. Ca să poți învinge literatura și să nu rămîi captivul unei simple poziții asumate istoric, literatura, existența, viața, limbajul trebuie să fie puse integral sub semnul întrebării. Totul pare, deși nimic nu este, dat de la bun început în literatură. Temele, motivele, subiectele, stilurile, procedeele preexistă. N-ai decît să faci ce vrei cu ele, fără însă a uita că numai cu ele nu poți face prea mult. Literatura este un spațiu al producției, dar, înainte de toate, ea este un spațiu al descoperirii. Producția creează consum, nu valoare. Iată ce înseamnă limitarea la ceea ce este dat.

Într-adevăr, în ultimele două decenii de comunism s-au scris la noi romane care pur și simplu se smulgeau din mînă, de o scandaloasă actualitate. Viața noastră imposibilă avea nevoie de aceste paliative ale adevărului și firescului. Lagărul își secreta anticorpii. Vaccinuri adică, produse în același lagăr, în condiții de semiclandestinitate. Există totuși o distanță între supraviețuire și posibilitatea evadării. Au existat și utopii. Astăzi, ele sînt integrate în așa-numita „literatură a evaziunii”. Li se reproșează tehnicismul, „estetismul”, neangajarea în imediat, „lipsa de substanță umană”, chiar „absența unei problematici majore”.

Trec peste vocabularul de lemn al acestor reproșuri, care ține de aceeași mentalitate a mînușii întoarse pe dos, în care roșul partidului devine negrul nostru. Vreau doar să observ că această literatură evazionistă, aruncată atît de ușor în spațiul gratuității, e în mai mare măsură *literatură* decît surogatele de adevăr și clișeele solarizate din trecutele noastre romane „curajoase”, ce bat astăzi la porțile clasicizării. Evazionismul e cel puțin scutit de tezism. Pozitivă sau negativă, teza rămîne din punct de vedere estetic aceeași, ea nu contează. E o piatră de moară ce poartă cu sine șansa sigură a istoricizării. Evadarea în limbaj? Chiar și asta, atîta vreme cît orice nouă revenire la condiția ontologică a scrisului care se naște la limita dintre lume și trup, orice nouă formă de sensibilitate are nevoie de un alt limbaj. Stereotipia e confortabilă, căutarea și descoperirea sînt mai greu de acceptat. Comportamentele atipice provoacă mefiența. Nici prizonierii, nici supraveghetorii nu pot privi cu ochi buni încercările de evadare. De multe ori nici nu le înțeleg, pentru că ele țin, în fond, de categoria gesturilor sinucigașe. Dar este literatura altceva decît un mijloc de sfidare a morții și de perpetuă amînare a sinuciderii? Ea te absoarbe cu totul, te macină, te ruinează și poate uneori te înalță. Nu e un tren ce poate circula pe diferite linii, mai libere sau mai aglomerate, printr-o simplă schimbare de macaz. Ea își construiește propriile sale căi de acces, propriile sale metropole. Arhitectura ei e în același timp una stilistică și existențială, nu o formă de antrepriză. Prozatorii noștri ai deceniilor trecute au crezut că pot lua literatura în antrepriză, de aici vine eroarea lor fundamentală, cu consecințe care ne culpabilizează, ne inhibă pe toți. Sîntem prizonierii propriilor noastre erori și orgolii. Deși

planul de evadare al prozatorilor tîrgovişteni şi al unora dintre scriitorii optzecişti rămîne încă viabil. Poate chiar, încă, singura alternativă.

(*Paralela 45*, nr. 1, octombrie 1994)

ADDENDA

Experimentele unui deceniu (1980-1990)

EXPERIMENTUL ȘI IDEOLOGIA COMUNISTĂ. Ideea experimentului literar nu e nici azi privită cu prea multă simpatie. Cu atât mai puțin putem vorbi despre o manifestare liberă, unanim acceptată a spiritului experimental în literatura română a perioadei 1980-1990. Ideologia comunistă s-a arătat nu atât opacă față de orice încercare de a propune căutări tehnice în planul limbajului literar, cât de-a dreptul ostilă. Și, cu toate acestea, în mod paradoxal, tocmai deceniul trecut e acela în care experimentul s-a constituit într-o dimensiune esențială, de forță a scrisului tinerilor autori și nu numai.

Ostilitatea, refuzul, discreditarea, anatemizarea formelor radicale ale curajului estetic au reprezentat o constantă a politicii culturale oficiale din ultima perioadă a regimului Ceaușescu, chiar dacă aceste moduri de respingere și-au avut subtilitatea lor nedogmatică. Politica partidului comunist, cu efecte inhibitorii și paralizante asupra unor autori experimentali mai slabi de înger, a fost susținută, mai pe față, mai sub acoperirea unor argumente de altă natură, de specialiștii în scleroză de la Consiliul Culturii, de unii redactori de carte, de mulți șefi de reviste literare și nu de puțini critici. Experimentul a fost consecvent bagatelizat, ironizat, suspectat de cosmopolitism și mimetism, acuzat de sterilitate și înintelibilitate, chiar de trădarea intereselor... literare.

Dar însăși noțiunea de „experiment” fusese la noi multă vreme, pînă spre începutul perioadei care ne interesează aici (cînd generația '80 n-a mai putut fi ținută la mantinelă), prohibită, pusă la index. Îmi aduc aminte că în 1978 revista *Vatra* a publicat o

pagină de proză titrată prin sintagma „Literatură și experiment”, dar cât de greu, după cât de multe amînări! Dan Culcer a considerat acest eveniment o mare victorie. Era vorba de victoria impunerii unui nou cuvînt în vocabularul nostru critic, cuvîntul *experiment*. Victoria nu era doar una în raport cu drumul victorios al partidului spre ideologizarea masivă a culturii, ci și în raport cu drumul sinuos, prudent, lipsit de mize novatoare, cuminte și frumos asfaltat al literaturii române înseși. Dan Culcer, un critic incisiv și inteligent, a cărui lipsă se simte astăzi în peisajul nostru literar cu totul neexperimental, era pe atunci autorul unei cărți, *Un loc geometric*, purtînd subtitlul „texte”, acceptat de editură după lungi discuții și explicații. Și pentru impunerea banalului cuvînt *text* s-a dus în literatura noastră „nouă” o mare bătălie, cîștigată abia de prozatorii generației '80.

Astăzi aceste lucruri pot părea incredibile. Nu atît în ceea ce privește politica partidului, consecventă în acțiunile ei interdictive. Dar cîți autori respectabili, unii dintre ei curat neoficiali, n-au considerat că știu ei mai bine ce să refuze, pe ce drum pietruit cu cele mai bune intenții trebuie să meargă literatura română! Ideea de experiment i-a iritat, le-a anulat facultățile perceptive. Personal, m-am întîlnit pe acest drum de mărețe realizări literare, la reviste și edituri, rînd pe rînd, cu Ion Gheorghe, Mircea Ciobanu, Laurențiu Ulici, Alex Ștefănescu, Doina Uricariu. Și lista ar putea continua...

Dar să revenim la context. Noi nu avem nici astăzi un concept al literaturii experimentale. Deși încercări timide în direcția conceptualizării acestei literaturi s-au făcut în critica noastră prin Vasile Andru, Dan Culcer, Marin Mincu, Livius Ciocârlie, Ovid S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Mircea Martin. Nu-i iau aici deocamdată în considerare pe protagoniștii înșiși ai experimentalismului ca atare, pe reprezentanții Școlii de la Tîrgoviște și pe prozatorii și poeții optzeciști. Nici politica culturală oficială n-a prea vrut să-i ia în considerare. Ea a luptat cât a putut să-i împingă la marginea jocului, să le atenueze noutatea și forța de impact. Dar mai ales experimentul pe față, nedispus la nici un fel de compromis acomodant, ajungînd în radicalitatea lui pînă la modificarea structurilor perceptive și gramaticale date, nu putea fi privit cu ochi buni. A experimenta înseamnă a-ți propune de

bunăvoie, fără miza vreunei cariere literare, „rătăcirea” în spații necartografiate încă, periculos de libere, periculos de scăpate de sub control, periculos de informale. Partidul lucra și el cu o hartă a realității sub ochi, una concepută după chipul, asemănarea și utopiile lui zilnice. Or, experimentalismul de grup al anilor '80 a arătat că sub geometria acestei hărți liniștitoare prin perfecțiunea ei ideologică se află petele albe ale unei realități necunoscute, la care nu se poate ajunge decît printr-un limbaj mai puțin cunoscut, eficient tocmai prin noutatea lui. Căutările operate n-au dus doar la o libertate a formei, ele au constituit și o formă de libertate a spiritului. Au ignorat temele, valorile, retoricile zilei și astfel au contestat structuri, coduri, moduri osificate de exprimare, mentalități, gusturi artistice, poziții de comandă literară, stereotipii critice. Îndrăzneala experimentului a refuzat subiectele mari, cărțile groase, plictiseala discursurilor interminabile din romanele obsedantului deceniu, inofensiva metafizică lirică, strategia esopică a jumătăților de adevăr. Autorii de texte experimentale și-au luat vocația în serios, au exclus ideea alinierii la ceea ce era permis, au dat dovadă de consecvență cu propriile lor căutări, reușind să se facă din cînd în cînd prezenți în unele reviste (mai ales studentești, ca *Echinox*, *Dialog* și *Opinia*, dar și în *Viața Românească*, *Vatra*, *Astra*, *Caiete critice*), prin luări de poziție, manifeste mascate, poezii, texte, opinii, răspunsuri. Acceptați de nevoie, unii dintre ei au reușit să-și publice cu mare dificultate cărțile ciuntite de cenzură. Experimentalismul nostru literar a avut în bună măsură un caracter underground. Scriitorii și criticii reprezentînd puterea neoficială a literaturii n-au prea simțit nevoia și n-au prea avut interesul să-l promoveze. Deși încercări sporadice, individuale s-au făcut, scontîndu-se, firește, pe o păcălire a vigilenței partidului.

S-a încercat, de pildă, impunerea ideii de experiment literar prin specularea interesului puterii comuniste pentru cercetarea științifică și restructurarea tehnologică. În prezentarea pe care i-o face lui Gheorghe Iova în mai înainte amintita pagină a revistei *Vatra* din 1978, Marian Popa vine cu astfel de argumente care, deși deloc lipsite de forță persuasivă, în timp s-au dovedit de o minimă audiență:

Literatura experimentală, în genere centrată pe convenția literară, nu s-a bucurat în ultima vreme de interes, deși sarcinile ei sînt dintre cele mai importante. Experimentul literar are aceleași rațiuni ca și experimentul științific: prin el se pun la punct tehnici și procese ce vor fi folosite pe scară largă într-o producție oarecare. Ceea ce era odinioară teritoriu experimental a devenit azi teren practicabil pentru construcții de tot felul și ale oricui: de la Ion Barbu la „noul roman”. Dar demografia literară e singura care marchează fenomene de multiplicare fără decese: ea are nevoie de noi terenuri de edificare, de noi teritorii de experimentare, de pionieri. Literatura română are nevoie de contribuția experimentală proprie, dacă nu vrea să se vadă obligată la împrumutul exterior. Și, dacă nu este jenant nicăieri importul de experiment și tehnologie experimentală, el poate fi chiar rușinos în domeniul artei și literaturii.

Șansa spiritului experimental de a ieși oarecum la suprafață a constituit-o afirmarea masivă, prin zeci de nume deosebit de promițătoare, a unei noi generații de scriitori, care a și ocupat prim-planul întregului deceniu trecut. Însă nu toți scriitorii importanți ai generației '80 au crezut în experiment. Unii l-au refuzat, alții l-au tolerat ca pe o componentă exterioară a propriului lor spirit. Alții l-au admis ca exercițiu util în consolidarea unei opere și l-au integrat cu mai mult sau mai puțin curaj în ceea ce scriau. Au existat însă și mulți adepți convinși ai experimentului, care nu s-au putut bucura prea mult de privilegiul propriului lor fanatism. Un anume conservatorism al criticii de autoritate s-a făcut simțit. Noutatea experimentală a optzecismului a fost inventariată în grabă, cu epitetele de circumstanță, și declarată bună ca antrenament pentru marile cărți, incitantă, amuzantă, lipsită de miză, excesivă, obositoare, prea tehnicistă. Pachetele de observații critice s-au pretat de minune la inițierea unor noi *isme* (de care, în paranteză fie spus, confortul ideologic al partidului avea mare nevoie): textualism, lunedism (poezia Cenuclului de Luni), cotidianism, biografism etc. și astfel toată lumea a răsuflat ușurată. Nou-veniții nu reprezentau un pericol chiar așa de mare, experimentalismul literaturii lor constituia un fenomen interesant, însă minor, excentric și, prin urmare, inofensiv. Experimentului i se puteau astfel pune bețe-n roate pentru a-i tempera excesele, dar el putea fi și aplaudat, dacă era

nevoie, ca o expresie a unei nelimitate libertăți de creație. Jocurile erau încă o dată făcute.

EXPERIMENTUL ȘI NOUTATEA. Un articol dedicat prozei semnat de Vasile Andru într-un număr din 1980 al revistei *Echinox* se intitulează „Bețe-n roata experimentului”. Autorul, un șaptezecist eretic, prieten al grupului „Noii” și promotor entuziast al gesturilor de insubordonare față de automatismele literaturii, face aici câteva constatări simptomatice destul de amare: în România nu există o direcție novatoare „care să preocupe fervent un număr de scriitori”, se poate vorbi cel mult de o grupare sub semnul experimentului; încercările de radicalizare a limbajului literar sînt întîmpinate cu precauție și socotite „inactuale, estetizante, încifrante”; dorința de a fundamenta teoretic necesitatea unor noi mișcări și forme estetice este insesizabilă; criticii sînt indiferenți la înnoirile îndrăznețe, nu sînt interesați să comenteze „puținele lucrări care exteriorizează tensiuni experimentaliste” etc.

Convins de faptul că, fără inovație estetică, literatura ajunge să bată pasul pe loc, Vasile Andru e în acest articol apărătorul unei cauze care de-abia în anii următori începe să-și dezvăluie toate implicațiile, toate urgențele, specificitatea reală. De altfel, definițiile pe care autorul articolului le dă experimentului sînt destul de vagi, prea generoase, prea puțin precise: „Înțelegem prin experiment o împotrivire la ocultarea realului. O neîntreruptă experiență a realului și descoperirea sintaxei trăirilor experimentale”. Se vorbește mai departe și despre riscurile experimentului, despre posibilitatea ratării, despre faptul că „experimentul literar este o întreprindere individuală”, o aventură pe cont propriu plină de incertitudini. Se dau și câteva nume de prozatori „cu un potențial novator autentic”: Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Ștefan Agopian, Gheorghe Crăciun, Irena Talaban, Gheorghe Ene, Constantin Stan, Nicolae Krassovski (mort prematur), Aurel Antonie. Experimentul este acum, în 1980, un echivalent al înnoirii, iar această confuzie între experiment și noutate va deveni de-a lungul întregului deceniu curentă.

Să admitem că este vorba de o confuzie strategică, permițînd promovarea insurecției artistice sub acoperirea sloganului oficial

al varietății de stiluri. Asemenea lui Vasile Andru vor proceda și alți susținători ai noului. Însă e limpede că în felul acesta, și în ciuda celor mai bune intenții, tocmai experimentul ajunge să fie ocultat, dezamorsat, deturnat de la scopurile sale ofensive. Teamă de a nu face radicalitatea prea vizibilă, grija de a o îneca în contexte care să-i reducă forța de șoc îi caracterizează deopotrivă pe editori, critici și redactorii de reviste. Nu se putea altfel, se va spune, și acesta e probabil adevărul, însă e de reținut faptul că politica partidului a știut să genereze și un sistem de tributuri indirecte, aparent nevinovate. Mai gravă e confuzia valorilor și a formelor pe care o aduce cu sine acest subterfugiu al noutății nemărginite. Autori mediocri, mimetici, mărunți, deosebit de productivi și versatili reușesc peste noapte să parvină la postura de reprezentanți ai spiritului novator. Dar asta e o problemă destul de delicată, cu aspecte nici astăzi consumate și fără analize exacte. Lămurirea ei ne-ar putea ajuta să înțelegem de ce în momentul de față voința experimentală e în letargie, iar noutatea a devenit o monedă fără nici o acoperire. Situațiile neclarificate la vremea trec în moștenirea viitorului, iar confuziile rămân confuzii.

EXPERIMENTUL ȘI AVANGARDA. Normal ar fi fost ca observațiile mele să debuteze cu o definiție a conceptului de „experiment literar”. Am simțit însă că o atare inițiativă ar fi complicat prea mult și inutil discuția propusă aici. Neexistînd un experimentalism românesc programatic, cu asumarea parti-prisului de rigoare (manifeste, reviste de profil, colocvii de grup pe teme date, culegeri de articole teoretice, antologii cu caracter demonstrativ), nici definițiile sale exacte, unitare nu sînt posibile. De vină este, firește, și empirismul funciar, la nivel de limbaj, al conștiinței noastre critice. Oricît am căuta în presa culturală și în volumele de eseu și critică ale deceniului trecut, nu vom găsi nici măcar o singură intervenție serioasă în legătură cu experimentul. Cei care au încercat să-l aproximeze, însă fără nici un fel de consecvență publică, în funcție și de deschiderile de moment ale vieții noastre literare, au fost scriitorii, nu mulți dintre ei: Mircea Nedelciu, Vasile Andru, Norman Manea, Gheorghe Iova, Mircea Cărtărescu, Mircea Horia Simionescu, Alexandru Mușina, Bogdan Ghiu, Caius Dobrescu, Simona Popescu. Însă nici aici, în

planul meditației teoretice în nume personal, nu putem descoperi afiș un concept coerent, cât o stare de spirit, dezideratul căutării și al descoperirii, ideea unui nou limbaj. Totul între limitele date, descrise mai înainte, într-un limbaj teoretic ușor sibilinic, colocvial, aluziv, apelînd la complicitatea cititorului și evitînd o radicalitate oricum impracticabilă. Un singur nume se detașează în acest context, dar ca o prezență cu totul sporadică și mai degrabă excentrică, cel al lui Gheorghe Iova, autorul unor texte dificile și foarte personale, insolite începînd chiar cu sintaxa lor. Și nu e o împlinire faptul că acest redutabil prozator, poet și teoretician nu a reușit să-și vadă un volum publicat decît în 1992 (*Texte iova*), la 42 de ani.

A existat însă în planul conștiinței critice exterioare și o încercare de circumscriere teoretică a noțiunii de experiment, care merită să fie reținută aici, chiar dacă ea a fost tratată ca o implicație secundară a unei alte probleme, cea a literaturii de avangardă. În prefața sa la antologia *Avangarda literară românească*, din 1983, Marin Mincu își propune să lămurească printre altele și diferența dintre avangardă și experimentalism. Gestul era unul cât se poate de bine-venit, pentru că, într-adevăr, această distincție nu apărea în vocabularul articolelor și cronicilor momentului. Din păcate, punctul de vedere al criticului a rămas, ca de obicei, fără consecințe. Însă el s-a caracterizat printr-o relevanță pe care acum o putem vedea mai clar. Experimentalismul în sensul lui Marin Mincu este o trăsătură nu doar a scriitorilor optzeciști (aflați încă la debut în 1983), ci și a altor autori ce-și subsumează căutările aceleiași paradigme a textualizării realului.

Pornind de la observațiile lui Umberto Eco și Angelo Guglielmi, criticul român pune în evidență „tendința exclusiv distructivă, demolatoare a avangardei în opoziție cu caracterul constructiv, integrator al experimentalismului”. Ideea că ultimul val poetic (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Alexandru Mușina, Ion Stratan, Romulus Bucur, Mariana Marin etc.) nu reprezintă altceva decît o reluare a avangardei noastre istorice i se pare lui Marin Mincu expresia unei mentalități conservative, dispusă din start să respingă elementele estetice anticipative, diferențiatore. Fiind, cu rare excepții, „refractară înnoirilor teoretice și explicative”, critica

noastră de la începutul deceniului se arată depășită de dinamica literaturii la zi. Ea lucrează cu un concept al avangardei încă neistoricizat, încă indeterminat și de aceea nu poate sesiza trăsăturile reale ale ultimei promoții poetice, care este una experimentală în esența ei, pentru că ea caută, cercetează, ia act de articulațiile formante ale operei pe măsură ce o realizează, făcînd dovada unui impuls constructiv fundamental. Pe urmele aceluiași Angelo Guglielmi, criticul e convins de faptul că „experimentalismul este stilul culturii actuale”, idee pe care el o va susține în anii următori și în alte intervenții avînd ca obiect de aplicație noua proză (Ioan Groșan, Ion Iovan, Vasile Andru, Adina Kenereș, prozatorii Școlii de la Tîrgoviște). Ceea ce i se pare lui Marin Mincu esențial în scrisul acestor autori e căutarea, reușită sau nu, a aceleiași paradigme textualizante a realului într-un regim de maximă autenticitate. Ideea de experiment primește astfel un sens destul de restrictiv, dar incitant, util, cu bune rezultate aplicative.

EXPERIMENTUL CA ATARE ȘI EXPERIMENTUL INTEGRAT. Să încercăm în continuare să ne apropiem chiar de concretul literaturii noastre din deceniul trecut plasată sub semnul experimentului. Unele nume au fost deja amintite. E însă nevoie mai departe de cîteva importante nuanțări.

Vocația experimentală a perioadei 1980-1990 nu poate fi limitată doar la căutările și descoperirile scriitorilor optzeciști și la prezența unor voci izolate ținînd de alte vîrste. Există înaintea lor o serie de tatonări tehnice și acumulări la nivel de limbaj și de viziune de o certă importanță. Există – putem spune – o tradiție novatoare pe care optzeciștii și-au revendicat-o. E adevărat, nu întotdeauna cu convingere, nu întotdeauna cu argumente serioase. Iar această tradiție coboară mult în timp, pînă la avangarda noastră istorică, la dadaism, constructivism și suprarealism, fenomene privite acum ca niște manifestări literare firești, ce nu mai provoacă sentimentul excentricității. Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Traian T. Coșovei, Florin Iaru și în general aripa bucureșteană a optzecismului regăsesc în poezia lor libertatea asociativă și sincopările sintactice din textele lui Tzara, Voronca, Trost, Gherasim Luca, Ion Vineanu, Constant Tonegaru. Dar și Urmuz,

Max Blecher, Eugen Ionescu, tînărul Geo Bogza sînt prezenți în intertextul multor poeți din Cenuclul de Luni.

Avangardismul e, astfel, pentru prima dată la noi, după război, transformat într-o instanță de autoritate. Nu atît ca model antiliterar, „distructiv”, cît ca principiu activ de situare în raport cu limbajul. Ceea ce conduce la practica unui experimentalism bazat pe spectacolul invenției semantice și pe percepția vie, fragmentară, în secvențe de videoclip, a imediatului. Dacă adăugăm la asta și vocația ludică, parodică, teatralizantă, demistificatoare a poezilor grupați în răsunătorul volum *Aer cu diamante* (1982), atunci putem spune că, în cazul lor, experimentul este cadrul unei poetici de interfață, ironic recuperatoare, și nu al unei voințe prospective.

Mai degrabă putem vorbi despre o atare asumare ontologică fără legătură directă cu avangardismul a unor noi forme expresive la Bogdan Ghiu, Alexandru Mușina, Romulus Bucur, Ion Bogdan Lefter, și chiar și Mariana Marin (autorii altui volum colectiv celebru, *Cinci*, 1982). Contactul cu marea poezie engleză și americană a secolului nostru, care a înnoit complet formele și structurile genului moștenite de la simboलिști, se vede în cazul lor, încă de la debut, în mai mare măsură. Se observă bine că Eliot, Pound, Lowell, Cummings, Olson, Berryman, O'Hara au fost citiți cu atenție și cu grija de a înțelege și alte posibilități ale comunicării decît cele oferite de curentul dominant al poeziei noastre de după 1960. Centrarea interesului asupra poeziei de peste ocean a schimbat în doar cîtiva ani fața poeziei românești, impunînd formele unei noi paradigme poetice și coordonatele unei noi mentalități literare. Una dezinhibată, relativizatoare, eliberată de ceremonial și metafizică. Orientată spre cotidian și normalitatea vieții, spre biografie și experiența directă a paginii. De aici o dramatică conștiință a potențialităților și realității limbajului, acea specială preocupare pentru „articulațiile formante ale operei” despre care vorbea Marin Mincu.

Modificarea sistemului de referință al gustului poetic conduce înșă și la redimensionarea în sens experimental a unor modele individuale autohtone anterioare anilor '80. Mircea Ivănescu, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea sau A.E. Baconsky – poeți de notorietate la începutul deceniului trecut –, alături de mai ludicii Leonid Dimov, Emil Brumaru și Șerban Foarță apar deodată într-o

altă lumină, care-i scoate din conul de umbră al șazecismului și-i plasează între promotorii cu mai vechi state de serviciu ai înnoirii și deliricizării discursului. Nu pot fi uitate aici nici numele lui Petre Stoica, Vasile Vlad și Constantin Abăluță, dar mai ales cel al lui Gellu Naum, practicantul unui suprarealism sui-generis în limitele unei foarte personale „inginerii textuale”, față de care tinerii poeți simt o atracție irezistibilă, nici astăzi consumată. La fel, ar fi o mare eroare să nu avem în vedere în această discuție contribuția experimentală a poezilor de limba maghiară și germană, mai ales a acestora din urmă. Antologia *Vînt potrivit pînă la tare* (1982), alcătuită de Peter Motzan și tradusă în românește de Ioan Mușlea (incluzînd, între alte nume, pe Richard Wagner, Anemone Latzina, William Totok, Franz Hodjak și Johann Lippet), a avut un extraordinar impact asupra căutărilor poeziei noastre, prin limbajul, problematica și atitudinea ei insurgentă, cu evidente implicații anticomuniste. Și nu putem trece nici peste faptul că falanga experimentală a optzecismului e mai consistentă și mai variată decît am lăsat să se înțeleagă pînă acum. Volume cu o preocupare afișată pentru investigarea unor noi experiențe în real și descoperirea unor noi modalități poetice, la nivel lexical, sintactic și tematic, sînt cele cu care debutează Călin Vlasie (*Laborator spațial*, 1984), Liviu Ioan Stoiciu (*La fanion*, 1980), Magda Cârnelci (*Hipermateria*, 1980). Volume violent neconformiste, prin radicalizarea tranzitivă a limbajului, publică în acest deceniu Ioan Flora, chiar dacă nu în România, ci la Panciova, în Iugoslavia (*Terapia muncii*, 1981; *Starea de fapt*, 1984). Nu sînt puțini poeții aventurați în căutarea de grup sau pe cont propriu care nu reușesc să debuteze pînă în 1990, dar apar sporadic în revistele studențești, atrăgînd imediat atenția asupra lor: Caius Dobrescu, Andrei Bodiu, Simona Popescu, Marius Oprea, Daniel Bănulescu, Cristian Popescu.

Totuși, ca o concluzie, trebuie să recunoaștem că, oricît de îndrăznețe au putut părea pe moment (în contextul unei flagrante desincronizări a literaturii noastre față de cea europeană), propunerile novatoare ale deceniului trecut venite din aria poeziei se înscriu în linia unui experimentalism fără prea mari riscuri, nu foarte consecvent cu sine, lipsit de fanatism, deloc interesat de cucerirea unui spațiu autonom de manifestare. Pentru a relua o

formulă fericită a lui Vasile Andru, în poezia noastră sensibilă la inovație și înnoire domină „experimentul integrat”, experimentul ca mijloc de perfecționare a unei cât mai eficiente tehnologii poetice. Producția personală integrează o cercetare personală pe spații mici, prudentă și relativ mulțumită de sine, chiar dacă spectaculoasă. Contextul politic al deceniului a avut și el, cum am încercat la început să arăt, o influență destul de nefastă asupra curajului estetic.

Fenomenele experimentale cele mai interesante apar în spațiul prozei, deși ar trebui să avem în vedere și zona de interferență a prozei cu poezia, cea în care se naște conceptul de „text”. Mutația fundamentală care se produce acum – grație în primul rînd curajului unor autori de a pune sub semnul întrebării sacrosanctele condiționări ale prozei realiste și psihologice – este aceea de la reprezentare la autoreflexivitate, de la, cum ar spune Jean Ricardou, scriitura aventurii la aventura scriiturii. Cucerirea autonomiei textului epic în raport cu realul era o mai veche aspirație a literaturii noastre, devenită stringentă imediat după 1965, odată cu liberalizarea parțială a vieții culturale.

Gesturile de insurgență și asumare a spiritului novator anterioare anului 1980 nu sînt puține. Există o foarte incisivă mișcare a oniricilor (Dumitru Țepeneag, Vintilă Ivănceanu, Florin Gabrea, Iulian Neacșu), din păcate repede strangulată ideologic de cenzură, interzisă ca posibilitate de afirmare publică. Dar un nou mod de a înțelege proza propun tot acum, după 1970, și Alexandru Monciu-Sudinski, Vasile Andru, Radu Mareș, Bucur Crăciun, Nicolae Krassovski, Dumitru Dinulescu. Unii dintre acești autori vor fi în continuare niște prezențe constante, sigure, incitante ale prozei românești, alții vor pleca din țară sau nu vor mai putea face față mai departe riscurilor experimentului.

Într-un fel de izolare productivă, reușind să-și publice aproape normal cărțile și să se facă auziți ca o nouă direcție epică, trăiesc prozatorii Școlii de la Tîrgoviște. Nu se află în prim-planul interesului, dar nu sînt nici marginalizați de critică. Aceasta face eforturi de a-i înțelege și asimila, chiar dacă nu cu foarte multă convingere. Însă Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa și Alexandru George nu au nimic de pierdut din asta. Consecvența, asumarea, fanatismul scrisului îi

caracterizează pe toți ca o a doua natură. Ei sînt niște prozatori care știu cu precizie ce este literatura, în ce direcție trebuie ea să meargă. Nu într-o direcție strict experimentală, ar fi prea mult în cazul lor. Tîrgoviștenii sînt – paradoxal – niște scriitori de modă veche, în sensul lui Cervantes, Tasso, Flaubert. Literatura înseamnă în cazul lor cultură, bibliotecă, intertextualitate, performanță retorică, conștiința dramatică a actului scrisului. Ei promovează o proză a intelectului, livrescă, de o mare perfecțiune artistică, „manieristă”, de absolută competență „tehnologică”. Sînt nonconformiști și novatori pentru că refuză în bloc realismul anecdotic. În schimb, propun: scrierea în transparență, parodia, pasișă, relativitatea naratorială, amestecul stilurilor, antireprezentarea, autoironia, personajul de hîrtie, imaginea speculară, autenticitatea jurnalului și metarealitatea construcției romanești. Și asta imperturbabil, în apariții editoriale niciodată previzibile, timp de aproape trei decenii, din jurul lui 1970 pînă astăzi.

Ba se poate spune că, după 1980, odată cu debutul „textualiștilor”, gloria tîrgoviștenilor crește, ei fiind receptați ca adevărații părinți spirituali și literari ai nou-veniților. E mult adevăr aici, dar sînt și alte implicații care țin de specificul formării prozatorilor optzeciști. În realitate, ei nu au descoperit orizonturile experimentului prin intermediul *Proze*-lor lui Radu Petrescu sau al *Dicționarului onomastic* semnat de Mircea Horia Simionescu. Ci pornind de la poemele în proză ale lui Rimbaud și Bacovia, filozofia lui Wittgenstein, proza americană behavioristă, poezia lui Mircea Ivănescu și Peter Handke, literatura și teoria grupului Tel Quel, căutările lui Heissenbüttel, școala Noului Roman, cărțile lui McLuhan, prozele lui Cortázar și Llosa, filmele lui Vajda, Antonioni, Tarkovski și Lucian Pintilie, de la lecturi de semiotică, teoria cazurilor, sociologie, teoria informației etc. Cel puțin acestea sînt o parte din sursele grupului „Noii” (afirmat și printr-o revistă de perete manuscris), activ la Filologia bucureșteană a anilor 1970-1973 și mai apoi la cenaclul Junimea, din laboratorul căruia s-a născut culegerea colectivă *Desant '83*.

Făceau parte din grup Mircea Nedelciu, Ioan Flora, Gheorghe Iova, Ioan Lăcustă, Gheorghe Ene, Constantin Stan, Sorin Preda, Emil Paraschivoiu, Gheorghe Crăciun. Cu două sau trei excepții,

deschiderea grupului spre experimentul radicalizat, cu toate riscurile eșecului și ale marginalității ce decurgeau de aici, este indiscutabilă. Aproape toată lumea visa pe atunci la un nou limbaj, o nouă perspectivă, o nouă sintaxă („sintaxa libertății de a spune”, după o formulă a lui Gheorghe Iova), iar dezinteresul pentru literatura zilei era – pînă prin 1978, cînd e descoperit Radu Petrescu – aproape total.

Există în această primă grupare un adevărat fanatism al căutării, al rătăcirii în zonele albe ale socialului și ale dicibilului, voința de a cupla propria experiență biografică cu experimentul retoric și lingvistic, de a depăși orice constrîngere de gen sau stil și a inventa astfel cel mai liber discurs cu putință. În acest fel apare ideea textului, ca nouă formă literară. Gheorghe Iova propune noțiunea de „textuare”, Mircea Nedelciu începe să definească „ingineria textuală”, Gheorghe Crăciun investighează condițiile „autenticității” și relația dintre „trup și literă”, Emil Paraschivoiu devine un obstetrician al limbajului în act, Ioan Flora rămîne poet și promovează o poetică enunțiativă, demetaforizată, Gheorghe Ene se dovedește în practica textelor sale un deconstructivist *avant la lettre*. Toate acestea sînt date acumulate pînă în 1980, într-un fel de clandestinitate literară benefică, stimulînd sedimentările ideatice, consolidînd ceea ce s-a numit mai tîrziu „poetica textualistă”.

Cel de-al doilea val de prozatori desanțiști, aderent la spiritul novator inițial, deși cu mai puțină convingere, îi cuprinde pe Nicolae Iliescu, George Cușnarencu, Cristian Teodorescu, Hanibal Stănciulescu, Marius Bădișescu, Valentin Petculescu și Mircea Cărtărescu. Aceștia aduc elemente noi în ecuația configurată deja: adîncirea interesului pentru cotidian, subminarea ironică a formelor și structurilor date, deschiderea spre oralitate, plurilingvism, oniric și fantastic. Ei nu pedalează aproape deloc pe ideea de text, simțită ca excentrică, ci vor să impună un nou mod de a scrie proză scurtă, ceea ce și reușesc. Preocupați de procesul constituirii discursului epic, ei nu fac din asta o dramă sau o obsesie și se refugiază în umor, autoironie și relativism argumentativ. Refuză să rămînă prea mult pe aliniamentele experimentului ca atare, fără scop imediat, și atacă viața, contingența socialului, imaginarul. Experimentul integrat e cadrul

de existență care le convine, pe care îl ilustrează cu excelență.

Dar acesta e doar un aspect al problemei, mai spectaculos, pentru că el se desfășoară sub semnul grupării. Cazul experimentatorilor solitari e la fel de important, la fel de simptomatic pentru proza deceniului trecut, cu toate necrozele ei ruraliste, obsedantiste și fals cazuistice, refuzate vehement de autori dintre cei mai diferiți, de la Marian Popa (*Călătorie sprâncenată*, 1980) și Paul Georgescu (*Vara baroc*, 1980) la Ion Iovan (*Comisia specială*, 1981) și Adina Kenereș (*Îngereasa cu pălărie verde*, 1983). Dar o istorie a experimentalismului românesc ar fi, pentru deceniul trecut, imposibilă fără cărțile lui Norman Manea (*Octombrie, ora opt*, 1981, și *Plicul negru*, 1986), Ștefan Agopian (*Tache de catifea*, 1981), Vasile Andru (*Turnul*, 1985), Livius Ciocârlie (*Un Burgteather provincial*, 1984), Viorel Marineasa (*Litera albă*, 1988), Bedros Horasangian (*Sala de așteptare*, 1987), Marin Mincu (*Intermezzo I*, 1984, și *Intermezzo II*, 1989), Daniel Vighi (*Povestiri cu strada Depozitului*, 1985), Gellu Naum (*Zenobia*, 1988), Alexandra Indrieș (*Cutia de chibrituri*, 1987) și poate și alții. Cine va fi acela care să se încumete la scrierea acestei dificile și pasionante istorii? (1996)

Proza cotidianului*1

Ca și cum viața noastră ar putea avea și o altă traiectorie decît una din zile acumulate, iată că, apropo de literatura contemporană, începe să se vorbească tot mai mult despre un gen de proză distinct pînă la ideea de privilegiu, cum ești aproape obligat să crezi, acela al cotidianului. Normal ar fi, ar putea să gîndească un cititor mai puțin familiarizat cu obiceiul parcelării domeniilor tematice, ca orice fel de proză, indiferent de specie și întindere, să absoarbă implacabil în sine și această extrem de bogată „realitate mărunță” a existenței curente. Ceea ce, de fapt, se și întîmplă în substanța scrisului, unde cotidianul reprezintă una din puținele concretizări posibile ale situațiilor aduse în discuție. Așadar, orice proză e, printre altele, și o expresie a unor precise circumstanțe zilnice ineluctabile, de vreme ce, indiferent de nivelul și punctul de vedere al abordării epice, orice imagine normală a omului și a lumii sale trebuie să treacă și prin acest filtru esențial determinant.

Și totuși, în ciuda acestor mici adevăruri relativizatoare, cu forță și respingere adică, *proza cotidianului* e o formulă de care astăzi se simte nevoia mai mult decît oricînd. Ea acoperă, în orice caz, un domeniu de investigație cu contururi destul de precise, deși cu o importanță departajatoare mai redusă decît se bănuiește. Chiar trebuie să observăm că și aici, ca în multe alte cazuri (pentru că denotația este întotdeauna o problemă de utilizare a limbajului într-un cadru specific), sîntem confrunțați cu o accepțiune puțin mai specială a noțiunii de „cotidian”, acesta fiind rezultatul aproape involuntar al unei situări în regimul unui moment literar dat. Nimic mai simplu deci decît a constata îngustarea voită și aproape constrînsă, am spune, a sensului în discuție. Căci, dincolo

de faptul că putem într-adevăr vorbi despre o zonă a existenței sociale și individuale, percepută sub semnul cotidianului (deși aceasta într-o formă destul de schematizată în principalele sale linii de forță), în același joc al desemnării se mai află și atitudinile scriitorului față de condițiile și obsesiile tematice ale momentului, față de mijloacele sale de lucru. Proza cotidianului se scrie nu oricum și nu indiferent de un anume context politic, social și literar – în aceasta constă limitarea.

Urmează că sintagma problematizată aici conține deja și o valoare polemică nu lipsită de pregnanță. Deoarece, nu întâmplător, ea este reafirmată și susținută într-o perioadă de dominație a așa-numitului „roman politic”, mai ales a aceluia devăluitor de „mistere” (erori) ideologice dintr-un deceniu recent. Se știe foarte bine și ce straturi ale vieții din acest trecut apropiat au reținut atenția scriitorilor în cauză: în primul rînd formele de manifestare a mecanismelor puterii și reflexul acestora în existența și conștiința unor intelectuali mai mult sau mai puțin lucizi, sfîșiați între puritatea morală și imperativul adaptării la starea de depersonalizare. Fapt care a determinat și o ariditate implicită a discursului epic, prin gustul teoretizării, al analizelor de „cazuri”, al inchizitorilor, prin punerea abstractă în dialog a unor sisteme morale și mentalități politice incompatibile. Or, pare cît se poate de normal ca saturația de abstractizare, dar și o destul de evidentă rezervă față de fascinația unilaterală a suprastructurii să își găsească o contrapondere în concretul unei problematice contemporane ce încearcă să surprindă structura ascunsă (mai puțin băgată în seamă) a cotidianului. Dată fiind această revenire la prezent, este de remarcat cum nici comentariile critice ocazionate de diversele apariții simptomatice nu au pierdut deloc prilejul de a apăsa pe această dimensiune a angajării în actual. În fața presiunii faptului istoric literaturizat, preferința pentru teme de existenței de zi cu zi devine una dintre principalele mișcări de recul ușor observabile. Schimbarea este de asemenea și una de modalitate și gen, interesul pentru actualitatea fondului comun al vieții aducînd cu sine și cadrele textului de mică întindere.

Cu sistem sau nu, cum s-a făcut, pledoaria pentru cotidian se întemeiază și pe sentimentul că astăzi viața individului este din ce în ce mai socializată, mai dependentă de mediu și colectivitatea în

care există, în care se exercită profesional. Cert este că prozatorii, cei tineri mai ales, n-au avut nevoie să fie invitați a-și lua în considerare experiența periplului zilnic, cu evenimențialitatea sa atît de felurită, atît de vie. Orientarea le-a aparținut lor în primul rînd. Și dacă acum cîțiva ani preocuparea față de acest aspect al vieții putea fi ilustrat doar prin cinci-șase nume (Mihai Sin, Alexandru Papilian, Gabriela Adameșteanu, Ștefan M. Găbrian și, în parte, Radu Cosașu), în prezent lista e atît de bogată, încît multe nume ar putea fi și uitate într-o enumerare de moment. Sînt însă cu precizie de adăugat la cei de dinainte Mircea Nedelciu, Alexandru Vlad, Dumitru Dinulescu, Ioan Radin, Areta Șandru, Sorin Preda, Ion Cristoiu – interesat de etajul cel mai de jos al vieții în „deceniul dogmatic” –, Florin Gabrea, Letiția Vladislav, Constantin Stan și Ioan Lăcustă. Ceea ce-i unește într-o categorie pe toți acești prozatori este faptul că pentru ei valorile existenței de fiecare zi nu mai reprezintă o materie aproape fără voie dispersabilă în fluxul povestirii, în baza unei operații de corporalizare a mesajului, ci un spațiu declarat el însuși perimetru de cercetare, exploatabil în propria substanță și în stil. Ba chiar trebuie vorbit și de o sensibilă evoluție generală, vizibilă în timp, a atitudinii scriitorului față de cotidian, despre o reevaluare a principiilor realismului și ale autenticității.

Proza cotidianului interesează astăzi cu adevărat, are succes la public, dar și la critică, deși nu ar strica să ne întrebăm și ce proiecții ulterioare, ce așteptări pot fi depistate dincoace de acest interes. Ar fi greșit să se fi subînțelea că revenirea la actualitate se face la acest nivel minor, aproape derizoriu numai datorită unui sentiment al permisibilității, mai tîrziu surmontabil. Căci, în cazul acesta, literatura întîmplărilor zilnice ar trebui să se găsească în situația „momentului de trecere”, devenind astfel victima unei mentalități care gîndește în alți termeni și „proza scurtă”, tot ca pe o îndeletnicire pasageră, pregătitoare, de exersare a mîinii. Evident că eroarea s-ar plăti destul de scump, mai ales în cadrul unor așteptări neconfirmate. Cît despre confirmarea acestui orizont, se poate prevedea că, în fața unei recidive a romanului preocupat univoc numai de mecanismele suprastructurii și de efectele sale asupra conștiințelor, axat pe actualitate, proza acestui teritoriu al „nimicurilor esențiale” va cădea destul de repede în dizgrație (a se

vedea aici reacția criticii cu privire la unele etaje ale ultimului roman al lui Augustin Buzura*2). Ceea ce nu ar fi decît o nouă reorientare exagerată.

Spuneam mai înainte că semnificația ce i se atribuie noțiunii de „cotidian” e totuși una restrictivă, premeditată, unilaterală. Cum unilateral au fost adesea discutați și cîțiva dintre prozatorii amintiți mai sus. Adevărul este că, în ceea ce privește o bună parte a percepției critice, titlul unui volum de povestiri al lui Alexandru Papilian a devenit emblematic și totalizator pentru substanța cărților ce ilustrează domeniul. Lumea investigată ar fi, prin urmare, aceea a „făpturilor neînsemnate”, a mediilor periferice, a existenței în afară de excepție, distinctă uneori doar prin condiția pitorescului. Se poate vorbi despre un model de lectură care vede în acest tip de proză doar o colecție de exerciții de captare a derizoriului și a banalității vieții, cu meschinăria și insignifianța ocupațiilor diurne, cu micul subdramatism existențial inconștient de sine al unor personaje aflate pe linia de plutire a monotoniei și plictiselii, cu stereotipia comportamentelor-stas, cu tensiunea vidă a psihologiilor de serie. Ceea ce poate conduce la ignorarea trăsăturilor nespecifice pentru un inventar prealabil de motive și la nesesizarea în felul acesta a unor cîștiguri importante, a evoluției și dezvoltării autorilor înșiși.

Mai există apoi și prejudecata că stilul liber, spontan și fluent printr-un soi de naturalețe și dezinvoltură parcă jurnalistice, ca și o anumită discontinuitate simplă ce apare din respirație, din viteza peniței adică, și nu din vreo premeditare formală conștientă, că toate acestea ar constitui datele cu valoare de elemente impuse ale scriiturii în materia cotidianului. Or, nici Mircea Nedelciu, nici Mihai Sin, nici Alexandru Vlad, cu atît mai puțin Radu Cosașu (care nici nu prea este el trecut în categoria scriitorilor de „întîmplări de fiecare zi”, deși în sensul lipsei de complexe în asumarea autobiografică a propriei sale persoane el este poate unul dintre cei mai reprezentativi) nu pot fi discutați în acești termeni. Pentru aceștia, cît și pentru alții, cîțiva, cotidianul nu mai este o zonă, ci o condiție a existenței (căci nici o poziție socială, oricît de privilegiată ar fi ea, nu se poate sustrage acestei determinări), de care nu poți lua cunoștință oricum, în baza unei oarecare hărți de motive și procedee. Înțeles în toată profunzimea sa, cotidianul nu

mai oferă doar un repertoriu redus la gesturi și atitudini mecanice, el poate instrui despre însăși diversitatea vieții, cu imprevizibilitatea și neuniformitatea ei, despre complexitatea chiar și a celor mai neînsemnate acte umane, el poartă în sine un dramatism deloc bovaric și deloc superficial, în strictă corespondență cu realitatea la zi.

De aceea, ne poate mira uneori rescrierea în simpla suprafață a observației sumare a unor motive gogolienne, cehoviene sau caragialești într-adevăr estetic posibile și azi. Din acest motiv ne surprinde prudența stereotipă a unor prozatori care, deși abordează viața de zi cu zi, recurg la fel de fel de artificii (este situația unui ciudat specimen de scriitor *habilis* față de care această însușire nu se mai referă la ușurința și îndemânarea profesională a scrisului, ci la abilitatea de a eluda și a ascunde) pentru a trece sub tăcere problemele importante, vitale, de multe ori grave și dureroase, ale timpului nostru. Mai e oare nevoie să amintim aici marotele unora dintre acei autori așa-ziși satirici, curajul lor „programat” și acel gust îndoielnic al dedramatizării, al „hazului de necaz”? Lumea trebuie desigur să fie privită și cu umor și ironie, dar aceasta nu înseamnă a confunda literatura cu revista *Urzica*.

Revenind la responsabilitatea descifrării adevărurilor relațiilor mărunte, este de observat în ultimă instanță conștiința unor prozatori că viața intelectuală însăși este marcată de o tot mai accentuată componentă cotidiană. O radicalizare a interesului acestora față de propria lor condiție a comunei existențe zilnice este posibilă (o mai veche premisă a acestei atitudini: „Sensibil pas spre realitate” de Mihai Sin, ultimul text din volumul *Terasa*), este de așteptat, avînd în vedere cîteva semne destul de evidente. Și astfel s-ar putea ajunge la o extrapolare a unor limite de conținut prea tradițional și prea net desemnate, la o reconsiderare și a aspectelor codului narativ, la o altă condiție (mai specific individuală) a autenticității.

(Astra, nr. 4, 1981)

*1 Gheorghe Crăciun a inclus acest text în preconizatul volum *Lentila sferică* (aflat acum în Arhiva de hîrtie), în deschiderea secțiunii „Unde scurte”, în care mai apăreau: „Arhipelagul ’70-’80 și noul flux”,

„Mircea Nedelciu și genetica povestirii” – inclus ulterior de autor în *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu* –, „Adina Kenereș și demonul formei”, „Alexandru Vlad – *le style c’est moi*”, „George Cușnarencu sau noul manierism”, „Sorin Preda și proza ultrascurtă”, „Schimbarea la față”, „«Tîrgovișteanul» Țepeneag, «oniricul» Radu Petrescu și «textualistul» Kogălniceanu” și „Proză și pionierat”. Textul despre Nedelciu lipsește atît din sumarul, cît și din cuprinsul documentului intitulat „Pulsul prozei”, care a stat la baza volumului de față (vezi și sumarul la *Lentila sferică*, reprodus în „Addenda”). (n. ed. C.M.)

*2 Gheorghe Crăciun se referă la romanul *Vocile nopții*, publicat în 1980. (n. ed. C.M.)

Trup și literă

I

„Poemul este o realizare senzorială perfectă”, scrie Baumgarten în celebra sa *Aesthetica* de la 1750. În (dez)acord cu această ambițioasă perfecțiune preromantică, peste 121 de ani, presuprarealistul Arthur Rimbaud va accentua pînă la paroxism componenta corporală a acțiunii poetice, transformînd cîmpul de sarcini (ontologice) ale literaturii momentului, arătînd în concretul propriilor sale *Iluminări* cenestezice că „poetul devine vizionar printr-o îndelungă, imensă și lucidă *dereglare a tuturor simțurilor*”. Fără a fi un iubitor declarat de „sezon în Infern”, în vremea noastră, mai temperat-rafinatul senzualist de bibliotecă Roland Barthes descoperă (1973) că „plăcerea textului este acea clipă în care corpul meu își va urma propriile idei – căci corpul meu nu are aceleași idei cu mine”. Din conflictul dintre trup și literă, dintre corporal și scriptural, dintre senzație și inteliecție, din acest contradictoriu dinamism în logica ființei noastre (alfabetizate!), pasibil la fiecare pas pe hîrtie de o iluzorie sintetizare, se constituie, se deconstituie și se reconstituie substanța literaturii, permanența și remanența sa estetică.

Teoretic vorbind, Vico este acela care va demonstra prin *Scienza Nuova* că principiul *cogito, ergo sum* are o valoare strict filozofică, inaplicabilă gîndirii poetice autonome, unde subiectul uman evită tocmai identificarea reductivă a eului cu intelectul, în favoarea pluralității actelor sale senzoriale și intuitive, incerte și obscure. Acte nu atît de obscure și minore pe cît o credeau cartezienii timpului, rătăciți în lumea muzelor cu o muniție conceptuală

explicativă inadecvată. *Gnoseologia inferior* se dovedește a fi o formă superioară de cunoaștere, fără de care nici limbajul nu și-ar putea găsi o motivație genetică. Corpul cuvîntului originar se sprijină direct pe corpul uman, căci metafora e garantată în primul rînd de posibilitățile analogice și combinatorii ale simțurilor, de un antropocentrism somatic imanent. Intuițiile filozofului italian sînt formulate într-un sistem de distincții care, pentru prima jumătate a secolului al XVIII-lea, au un aer foarte modern, pe gustul, probabil, al unui Jean-Pierre Richard. Dacă Metafizica „ne atrage atenția să nu facem din spirit corp”, Poezia „nu se bucură de altceva decît să dea corp spiritului”. „Cînd se formează cu mai mult corp, conceptele Poeziei sînt mai frumoase.” Poezia, înțeleasă, într-o manieră etimologică perfect îndreptățită, ca *poiein*, creație, este aici sinonimă literaturii, iar destinul cultural și istoric al ultimului termen (uzurpatorul odată cu apariția alfabetului al mai naturalului *poiein*) n-ar trebui să ne pară astăzi ciudat, cu atît mai puțin nemotivat generic, dacă îl raportăm la revoluția semantică semnată de Baumgarten. Din punctul de vedere al sensurilor lor primare, *Litteratura* și *Aesthetica* se întîlnesc și se întrepătrund ca substanțe nu numai în corpul textului, ci și în conștiința scrisului, formînd un binom tot atît de fundamental pentru matematica sensibilității ca și binomul lui Newton în poezia algebrei.

Încă puțină istorie lingvistică nu strică. „Nenorocirea” (denunțată de Platon) a inventării alfabetului fonetic va cere și un concept al noilor semne. Grecii au numit litera *gramma*. Iar Quintilian este acela care transformă prin calchiere termenul derivat *grammatike* în cunoscuta nouă de multe sute de ani încioace *literatura*. Dar literatura e multă vreme, pînă în secolul al XVIII-lea, ne spune Robert Escarpit, un concept al literei și al efectelor sale plurisemnificatoare, al culturii în general, al scrierilor de orice tip, cu sensuri încă nesedimentate și neconsolidate în forma lor de azi. Pentru Cicero, Seneca, Tacit și Tertulian, de exemplu, literatura e, rînd pe rînd, scriitura, gramatica, filologia, alfabetul, știința și erudiția, adică Spiritul, Rațiunea, Legea, Ordinea, Adevărul. Și pînă la monadologia lui Leibniz, pînă la descoperirea „micilor percepții”, conflictul dintre literă și trup înseamnă, de fapt, o regență a Literei, o presiune a culturalului asupra naturalului. Referirea la *Galaxia Gutenberg* este

aici necesară. Dar dincolo de modificările în câmpul percepției pe care le impune tehnologia tipografică, dincolo de transformările pe care le suportă atît conștiința trupului, cît și cea a textului, literatura e confruntată în continuare cu propria sa problemă a *reprezentării* omului și a realității. Calitatea unei concepții despre om provine dintr-o modelare cantitativă într-o imagine specifică istoric a contrariilor spirit-trup. Pentru o mentalitate subsumată legii „armoniei sferelor”, trupul este un factor perturbator, un element al dezordinii, un spațiu al irațiunii, o contingentă instabilă, incertă. Litera și spiritul literei sînt purtătoare de echilibru, de consecvență, de stabilitate, de transcendență. Reticile Antichității și ale Evului Mediu, adevărate rețetare normative extrem de detaliate, sînt tot atîtea încercări și reușite în a controla și formaliza manifestările trupului în literă. Pentru literatura așa cum o înțelegem noi astăzi, după metamorfozele numite Shakespeare, Cervantes, Rabelais, Baudelaire, Rimbaud, Gogol, Flaubert, Proust, Dostoievski și Joyce, valoarea estetic formativă a trupului, a consistenței senzoriale, a percepției raportate la psihologie și comportament este o descoperire relativ tîrzie. Fără o viziune îndrăzneată, complexă despre *aisthanesthai* (senzație, percepție, imagine), fără un *sensus* plenar, termen în care realitatea e comprimată în calitatea ei de *simț* și *sens*, fără o conștiință („semnificația specială a particulei *con-* din cuvîntul conștiință: el indică o împreunare a două lucruri, senzație și sens, ambele fiind prezente în mintea conștientă”, arată Collingwood) a bipolarității ființei umane, literatura riscă să rămînă pur și simplu literă, idee, schemă abstractă, cogitație eventual filozofică. Se va spune că „forma sensibilă” a fost întotdeauna o corporalitate, mai opulentă sau mai fragilă în funcție de epocile și stilurile particulare. Imperativul reprezentării, al transmutării realului în text n-a fost însă determinat întotdeauna de înțelegerea și sentimentul unei egalități potențiale între trup și literă, între senzație și limbaj. Atîta vreme cît sensibilitatea nu intră în criză, nu se poate vorbi nici despre o reală criză a limbajului, cu atît mai puțin de o luptă deschisă între manifestarea sensibilă reală și cadrul prestabilit al realizării sale literare. Iată de ce „vizionarismul” lui Rimbaud este unul al trupului. Atingerea „necunoscutului” („*eu este altcineva*”) înseamnă înainte de toate „a

găsi un limbaj” care să rezume totul: „miresme, sunete, culori”, adică simțurile. În acest sens, nu e de mirare că poezia greacă nu-i este indiferentă autorului de „Deliruri”. Dar prodigioasa corporalitate a *Iliadei* ține de specificul literaturilor orale, de sincretismul senzorial propriu epocilor tribale despre care vorbea McLuhan. Altfel, pentru a rămîne tot la greci, trecînd la primele rudimente de roman (s-a spus că romanul este o degradare și o prelungire profană a epopeii), vom vedea că *Efesiaca* lui Xenofon este o narațiune elementară, fără referințe somatice particularizatoare, fără simțire individuală, e compus parcă de o mașină cibernetică înzestrată cu o gramatică retorică limitată la cîteva principii și procedee pure. De aici și pînă la timpul pierdut și regăsit de trupul proustian este o distanță enormă. De aici și pînă la întrebarea lui Roland Barthes: „Textul are o formă umană, este o figură, o anagramă a corpului?”, literatura trebuie să-și recupereze pas cu pas „naivitatea și sentimentalitatea” prealfabetică, să înfrunte și să accepte agresiunea rațiunii, a moralei și a dogmei religioase, ajungînd cu dificultate la un principiu *sentio, ergo sum*, care să se bucure de tot atîta considerație și recunoaștere ca și cel filozofic.

Cînd litera domină trupul, cînd îl înfrînge și și-l subsumează, literatura e asemănătoare Metafizicii, apropiindu-se de uscăciunea conceptelor, de ariditatea definițiilor, de abstracția raționamentelor. Clasicismul francez va cunoaște pasiunea în calitate sa de concept moral fără substrat umoral. Corneille, Racine, Boileau pun în funcțiune sublime mașinării prozaice, sintactice, caracterologice, care sublimează simțurile în simțăminte mișcate de comandamentele etice opuse, făcînd din trup nu o imagine ascunsă, ci una absentă. Sensul (*le sens*) își ignoră aici, cu tot rafinamentul de care limba și cultura franceză sînt pe moment în stare, baza etimologică.

Cînd Herder își asigură contemporanii de faptul că în actul creației poetice „gîndul se va comporta față de expresie nu ca trupul față de pielea ce-l îmbracă, ci ca sufletul față de corpul în care se adăpostește”, el dă definiției lui Baumgarten, pe care o admiră, un înțeles pe care mai tîrziu revoltatul Rimbaud îl va face pur și simplu să explodeze în ceea ce ne privește pe noi, modernii, nu însă și pe anticlasicistul Victor Hugo; dreptatea e de partea mult

invocatului „clarvizionar”. Chiar dacă cei mai mulți dintre suprarealiști vor transforma existența rimbaldiană într-o metodă mentală de maximă eficiență, evoluția nu numai a poeziei, ci și a literaturii în general de la 1871 încoace este marcată de acest limbaj care-și asumă trupul. Orice violare a sintaxei, orice depășire a statutului semantic al metaforei și metonimiei, orice încercare de perforare a unei rostiri literare canonice descriu de obicei o agresiune conștientă a trupului, a vieții împotriva literei. Intuițiile lui Vico sînt numai parțiale și circumstanțiale. Limba primordială n-a fost cu siguranță niciodată o „alchimie a verbului”. Nu orice tip de poezie poate fi un model al verbului din timpurile mitice.

Pentru poezia modernă, asemănarea e mai puțin importantă și prolifică estetic decît neasemănarea. Divergența termenilor e mai productivă în cunoaștere decît convergența lor. Discontinuitatea senzorială asigură cursivitatea esențială (infrastructura sensului) a textului. Iată cel puțin un adevăr pe care tematismul critic a reușit să-l facă evident. Dacă dezvoltarea literaturii constă, așa cum ne asigură Viktor Șklovski în studiile sale asupra prozei, într-o continuă achiziționare intensivă și extensivă a imaginilor realității, atunci se poate afirma că această tentație a cunoașterii și a modelării este determinată de cele mai multe ori de fascinația materiei, de pasiunea unei diseminări corporale. Cu puțin înainte de începutul secolului nostru, Flaubert a simțit această viitoare restructurare de raporturi în cîmpul celor două dimensiuni contrare ale faptului literar:

Să-mi răsucesc trupul, să mă risipesc peste tot, să fiu în toate, să mă volatilizez ca mirosurile, să mă dezvolt ca plantele, să curg ca apa, să vibrez ca sunetele, să scînteiez ca lumina, să mă aciuiesc în toate formele, să pătrund în fiecare atom, să cobor pînă în străfundul materiei – să fiu materia! (*Ispitirea Sfîntului Anton*, 1874).

A fi materia, a fi trupul este astăzi în arta modernă, a spus-o Herbert Marcuse, o altă formă de a fi a literei. Schiller credea că sensibilitatea și rațiunea, deși componente antropologice contrare, nu se pot armoniza decît în conceptul *frumosului*. Dar frumusețea celor îmbarcați pe *Le bateau ivre* s-a resemantizat fundamental de o sută de ani încoace, devenind o „convulsie” a instinctelor vitale, o

dialectică a biopsihosocialului care-și caută limitele.

Așadar, aproape toate schimbările care afectează compactitatea și transparența la un moment dat a literiei apar dintr-un imperativ ontologic, și nu metodologic. Iar o ontologie neîntemeiată pe cunoașterea sensibilă este de neconceput. Nimic nu se află în minte fără să fi fost mai înainte în simțuri. Totuși ar fi exagerat să credem că orice deviere în alt spirit a literiei vine dintr-o presiune expresivă exclusiv corporală. Manierismul și concetismul stau pe o placă turnantă pusă în mișcare de jocul metodic al artelor combinatorii. *Utile dulci* pe gustul unui grup de inițiați. Avangardele sînt altceva, în orice caz nu un domeniu al eleganței, al ingeniozității de retortă. Violența lor provoacă de fiecare dată o nouă pregnanță cognitivă în cîmpul de forțe al literiei. De fapt, încetul cu încetul, literatura s-a văzut posesoarea unei retorici generale ambivalente, izomorfe constituției sale substanțiale, centrate după caz pe trup sau literă. Noțiunile „aliteratură”, „antiliteratură”, „scriitură” și „text” și realizările lor sînt produsele unei nemulțumiri izbucnite din chiar interiorul limbajului literaturii. Apelul la spontaneitate, la autenticitate, la nonconvenționalitate și destructurare, la *action poetry* și la *opera aperta* nu este deloc străin nici de psihanaliză, nici de semiologie.

II

Nu este o simplă analogie: scrierea, litera, inscripția sensibilă au fost întotdeauna considerate de către tradiția occidentală ca un corp și o materie exterioare spiritului, sufletului, verbului, logosului. Iar problema sufletului și a corpului este fără îndoială derivată din problema scrierii, căreia, pare, invers, să-i împrumute metaforele.

Pentru o anume mentalitate lingvistică și filozofică apuseană, trupul și litera sînt două exteriorități asemenea, sinonime, cum ne arată, fără a fi însă de acord cu ideea, Jacques Derrida în a sa *Lingvistică și gramatologie*. Raportate la spirit și vorbire, litera și trupul ar fi veșminte, travestiuri, măști. Dar nu aceasta e problema noastră, pentru că aici ne interesează nu o metafizică teologică a Cuvîntului, ci situația ontologică a unui principiu estetic. Atunci cînd am opus literei trupul, nu am avut în vedere altceva decît contradicția (existențială și istorică) dintre rațiune și sensibilitate, dintre normă și formă, dintre dogma fixității alfabetice și ereziile spontaneității senzoriale.

Indiferent de diversitatea concretă a scrierilor ce o compun, litera literaturii se dezvoltă pe sistemul osos al unui cod retoric, pe o sumă de procedee specifice, în interiorul unui limbaj care o distinge de celelalte limbaje. Litera ca și literatura sînt forme de stabilizare a unor reprezentări momentane. Orice stabilizare produce însă întotdeauna și o convenționalizare a imaginilor în uz și atunci, mai devreme sau mai tîrziu, revoluția sensibilității va aduce cu sine contestarea literei și pledoaria pentru „noul trup”, pentru o altă manifestare a senzorialității, a sentimentului, a iubirii, pentru o natură și o consistență a lumii altfel înțelese. Nu acesta e oare, de exemplu, cazul romantismului? Regula jocului e însă cît se poate de limpede: aberațiile de la un sistem literal și

literar dat ale mișcărilor aparent spontane centrate pe o nouă conștiință a trupului sînt rupturi care ne oferă, de fapt, tocmai garanția perpetuării literaturii prin continuă înnoire. Orice determinare și cercetare a petelor albe de pe harta percepției duce invariabil și la o primenire retorică, la o schimbare a caracterului de literă, dacă putem spune astfel. Trupul își construiește cu migală perioadele sale de evadare și regăsire a libertății naturale, pentru a deveni din nou același prizonier periculos al instituției gramatice. Autenticitatea și naturalețea trăirii, a experiențelor în afara uzajului temperamental sînt cu timpul canonizate chiar în straturile cele mai de sus ale domeniului pe care inițial acestea îl contestau. Realismul literaturii este, într-adevăr, un proces nețârmurit și subtil ca orice politică anexionistă dispusă la compromisuri. În timp ce aria de cuprindere a literei se lărgeste neconținut, spațiul extraliterarului se îngustează, întărindu-și, cu toate acestea, capacitatea de autoapărare.

Raportul dintre trup și literă ascunde, pe de altă parte, și un alt important dinamism: acela care contrapune limbii (vorbirii) scrierea, scriitura (limbajul). Potrivit aceleiași reguli a expansiunii elastice, se poate observa că limba vie, „naturală”, cotidiană, spontană e tot mai des convocată în întreprinderile de regenerare a unui limbaj din ce în ce mai autoreflexiv, mai redundant, mai autofag.

Atunci cînd reprezentarea extraliterară a condiției umane s-a fărîmițat, s-a descompus în imagini caleidoscopice, literatura nu mai poate să furnizeze în mod nemijlocit imaginea în oglindă. Ea trebuie mai întîi să dezvolte, ca să spun astfel, prin intermediul limbii, această imagine. Descompunerea imaginabilului extraliterar cu acoperire filozofică a ajuns la un punct în care literatura se vede silită să folosească mijloacele de organizare ale limbii înseși, să elaboreze explorînd posibilitățile imanente ale limbii și să observe ce îi pot acestea oferi,

notează într-un eseu prozatorul german Helmut Heissenbüttel (1969). Or, limba e o calitate a trupului oral, gestual, instinctual în ultimă instanță, în timp ce limbajul aparține unui trup vrînd-nevrînd imaginar, proiectiv, fiind scris/înscriș în stabilitatea supracategorială a literei. Acest apel la adamismul limbii traduce

nevoia de a regăsi pluralitatea și simultaneitatea naturii individuale a trupului vorbitor, a cărui situație reală concordă tot mai puțin cu imaginea interioară pe care i-a edificat-o în timp organismul literaturii.

Dacă e să avem în vedere motivația genetică a dorinței de a scrie, atunci trebuie să recunoaștem că impulsul acesta formator rezidă fie într-o irepresibilă experiență corporală, primară, biografică și autobiografică, ca în cazul rafinatului Proust, fie în frecventarea școlii ludice și viețuirea exclusivă în ambientul literei ca într-un joc secund pe deplin asumat, cum se întâmplă cu cinicul Borges. „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres!”, declară cam în același timp cu plebeul Rimbaud aristocratul Mallarmé. Ceea ce înseamnă a nu mai vedea nici într-un sens (trupul), nici în celălalt (textul) stimulii vreunor semnificații imediate și decizia experimentării poeziei pure, a neantului, a unei transcendențe fără substanță. Acțiunea poetică mallarméeană este una extremă, singulară, de ale cărei consecințe („Literatura e totul”) va încerca să profite peste timp (odată cu revendicarea lui Lautréamont, Dante, Joyce etc.) grupul de scriitori-teoreticieni afirmați în jurul revistei *Tel Quel*. Ar fi fost de așteptat ca spațiul Textului (în care se constituie și pe care îl constituie *scriitura* lui Ph. Sollers, J. Thibaudet, J. Ricardou), ca spațiu al unei productivități infinite, în care subiectul uman e antrenat *total* (într-o practică, e adevărat, a antireprezentării, deci nu a unei exprimări de sine), să ofere și șansa unei concilierii procesuale a trupului cu litera. Condițiile de lucru ale stabilirii acestei biunivocități fiind cât se poate de favorabile, este ciudat că, cel puțin deocamdată, fenomenul întârzie să se întâmple. Și una dintre explicații ar fi aceea că textul telqueliștilor e gândit exclusiv pe dominantă a unui semnificant capabil de anularea genurilor și înglobarea tuturor limbajelor într-o unică acțiune de transformare lingvistică și ideologică, dar care refuză reevaluarea etimologică a opoziției literatură-estetică.

Nu același lucru se poate spune despre textele lui Roland Barthes, cel pentru care *sapientța* (*savoir*) și *savoarea* (*savoir*) sînt noțiuni înrudite și complementare precum sensul și simțul. Autorul *Discursului îndrăgostit* meditează asupra limbajului ca și cum pentru scriitor valorile expresive ale trupului și ale literei ar fi reversibile: „Limbajul e ca o piele... e ca și cum aș avea cuvinte în

loc de degete sau degete la capătul cuvintelor”. În acțiunea de explorare a limitelor *dicibilului*, trupul și litera se angajează într-o foarte prolifică simbioză. Oricît de mult l-ar fascina boala sa – faptul că vede limbajul, adică propria sa natură de om modern –, teama lui Barthes pare a fi aceea de a nu-și pierde trupul, de a nu-i scăpa acele semnificații somatice, care împrăștează resursele de a țese în continuare pînza textelor. Trupul este un impuls, o premisă, un catalizator al scriiturii. Prin diversitatea și profunzimea nivelurilor sale de existență, trupul este un text: „Se pare că erudiții arabi, cînd vorbesc despre text, folosesc această minunată expresie: *trupul singur*”. Această savuroasă descoperire produce însă o serie întreagă de nuanțări și precizări:

Care trup? Avem mai multe; trupul anatomicștilor și al fiziologilor, acela pe care îl consideră și despre care vorbește știința; este textul gramaticienilor, al criticilor, al comentatorilor, al filologilor (phenotextul). Dar mai avem și un trup al juisării, alcătuit numai din relații erotice, fără nici o legătură cu primul; este un alt decupaj, o altă denumire...

Aceasta e, de fapt, toată problema: cînd vorbim despre trup, cînd scriem despre trup, decupăm o anume valoare a existenței sale și acest decupaj se efectuează de multe ori pe poteca bătută a unor stereotipii de percepție și reprezentare.

Sînt situații în care, pentru a înțelege modul specific de a fi prezent al trupului în text, trebuie să-i asociem acestuia și prelungirile sale tehnologice, protezele informaționale prin care el e obligat să facă față acestei lumi tot mai diverse, tot mai întinse, tot mai depărtate de om. Descrierile din romanele lui Alain Robbe-Grillet provin din conștiința aplicată a unui trup tehnologizat (pentru care aparatul de filmat vede în locul ochiului) și a unui limbaj de aceeași factură. Lumea textului poate fi în continuare aceeași, a unor imagini vizuale familiare, însă modul nefamiliar și mult încetinit în care ea e prezentată o poate face de nerecunoscut. Dar, în locul unor personaje care percep obiecte, prozatorul francez promovează obiecte-personaj, prezentate cu răceală impersonală, și tocmai lucrul acesta stîrnește incertitudinea literaturii sale. Dacă este adevărat că presiunea trupului asupra literei și asupra limbii are ca efect o antropomorfizare animistă,

deformată de adjective a imaginilor noastre despre conținutul lumii obiective, restabilirea unui contact direct între simțuri și lucruri ar trebui propusă nu sub forma unei literalități absolute emise neutru, ci în numele unui subiect uman reevaluat, în stare să-și asume artificialitatea crescândă a condiției sale.

Cînd același Roland Barthes observa că „mai ales din pricina corpului tău ești condamnat la imaginar”, el recunoștea imposibilitatea eului fizic de a se percepe din afară, de a se vedea, de a se scrie cu adevărat. Dar asta nu e totul. Regența literarului asupra corporalului nu încetează nici un moment să fie parțială, iluzorie și provizorie, tocmai pentru că trupul e viu și litera nu, tocmai pentru că trupul știe întotdeauna mai multe despre lume și limbă și e mai bogat în sensuri potențiale decît orice literatură efectivă. Ori de cîte ori intră în text, trupul simte că litera îl obligă la o sintaxă improprie care-i transformă simultaneitatea într-o liniaritate, la un limbaj care, oricît de rafinat ar fi, nu face altceva decît să-i aproximeze natura și anvergura. Trupul nu e limbajul și tocmai această nonidentitate instituie spațiul privilegiat prin dramatismul său al literaturii.

(*Astra*, nr. 5-6, 1983)

Corpul uman – premise la o temă interdisciplinară*[1](#)

Este corpul o valoare culturală fundamentală, de un calibru comparabil cu acela al spiritului, sau el nu reprezintă în fond decît o unitate secundă a echipamentului nostru antropologic, făcînd parte din categoria acelor realități inconfortabile, nesigure și imprevizibile, pe care obișnuim să le alungăm în așa-numitul spațiu, mereu actual, al „întoarcerii refulatului”?

Suspiciunea indusă de această întrebare e, într-un fel, normală și exprimă, ca să zic așa, nevoia de ordine și siguranță a instinctului nostru de conservare. Fiind o întrebare cu mare forță implicativă, ea își poate găsi atît o motivație ontologică, originară, cît și una culturală, conjuncturală. E însă evident că în momentul de față conjunctura e aceea care dă tonul discuțiilor. Astăzi, în postmodernitate, în contextul unei promovări în exces a tuturor categoriilor de plăceri fizice înapărate în natura noastră primară, de la cele olfactive, să spunem (vezi aici enorma dezvoltare mondială a industriei parfumurilor), la cele erotice și sexuale (unde capacitățile noastre imaginative și clasificatoare au fost de mult depășite), corpul a devenit o componentă atît de obsedantă și omniprezentă, încît ea poate părea doar o valoare pasageră, proprie patosului consumist și euforiei hedoniste ale unei lumi condamnate, se pare, la postistorie și dezertăune de la vechea axiologie umanistă a punerii existenței în termeni. Pentru ca suspiciunea să fie completă, să mai adăugăm și faptul că, de o vreme încoace, de cînd cu noul univers tehnologic al mediilor de comunicare în masă, raportul dintre prezența efectivă a umanului și absența lui din contextele care îl implică e complet schimbat în

favoarea virtualității, ceea ce transformă inclusiv corpul într-o realitate imperceptibilă, delocalizată, ubicuă, funcționând, dacă e nevoie, prin propriile sale simulacre și semne culturale de recunoaștere.

Acestea fiind zise, nu trebuie însă să uităm că în ecuația intelectuală a zilei există o mulțime de filozofi relativiști, sociologi ai vieții private, antropologi de orientare etnoculturală și neurosomatologi*² care s-au grăbit deja să afirme că întrebarea noastră și suspiciunea indusă de ea sînt tributare unui rău mod de a privi lucrurile – oricît de productivă și copleșitoare i-ar fi tradiția filozofică –, mod pe care ar trebui să-l părăsim cît mai repede, fără nici o ezitare, pentru că el înseamnă maniheism, reductivitate, ideologizare apodictică, dar înainte de toate idealism, utopie raționalistă și neadevăr științific. Refuzînd celebra opoziție dintre *res cogitans* și *res extensa*, specialiștii în discuție au încercat să demonstreze că, la o cercetare atentă și lipsită de parti-pris-urile epistemologice tradiționale, corpul nu reprezintă o realitate aflată la periferiile spiritului sau lipsită de legătură directă cu zonele de raționalitate ale creierului, cu atît mai puțin o valoare inferioară gîndirii, ci o dimensiune antropologică esențială, încă insuficient cunoscută, încadrabilă între sursele tari ale gnoseologicului.

Procesul acestei adevărate bătălii pentru corporalitate e în plină desfășurare, bibliografia problemei crește și se diversifică pe zi ce trece, fără însă ca noile descoperiri și achiziții să se stabilizeze într-o hartă sigură, completă și clară, eficientă orientativ.

Vinovată de această situație e, printre altele, și propria noastră natură sensibilă, care nu permite întotdeauna elaborarea tuturor formelor de obiectivitate relațională de care avem nevoie. Să nu uităm că acest obiect inalienabil al conștiinței care este corpul s-a aflat și se află atît de la îndemîna noastră și a părut tot timpul atît de bine suprapus peste contururile imediate ale lumii înconjurătoare, încît tocmai din aceste motive multă vreme el nici nu s-a putut constitui într-o reală problemă de cunoaștere. Pentru un etnolog precum Marcel Mauss, „trupul este primul și cel mai natural instrument al omului”, iar această constatare e în măsură să explice condiția sa ambiguă, deseori manifestată simultan, de ustensilă acțională și de scop al acțiunii. Ființa umană *are* un corp,

dar în același timp ea și *este* un corp. Situația e de așa natură, încît actele corpului par să se întoarcă la infinit în propriul lui punct de plecare carnal, într-un cerc vicios al vieții lipsite de posibilitatea unei salvări metafizice sau măcar a unei sublimări etice.

Iată de ce în manifestările umane uzuale corpul devine fie un obiect imposibil de distins, prin diferențele sale specifice din continuumul fenomenal, fie un fel de *terra incognita*, cu o topografie incertă și plină de pericole, amprentată simbolic, care nu poate promite nimic bun din start. Cel puțin în gîndirea creștină, corpul s-a confundat constant cu negativitatea, îndeplinind rolul de rău necesar al ființei. În perioada medievală, pentru Grigore din Nazianz substanța trupului e o „masă de plumb”, iar pentru Hildebert de Lavardin – „o mîzgă vîscoasă”. Călugărul Bernard de Clairvaux vede în trup primul dușman al sufletului, socotind carnea „ticăloasă, smintită, dezlănțuită și nebună”, în timp ce după Guillaume de Saint-Thierry trupul se caracterizează prin pofte opuse intențiilor spiritului.

Dar nu e neapărat nevoie să fii un adept al relativismului pentru a înțelege că schema dualistă a opoziției spirit-trup nu este doar un produs al doctrinei și moralei religioase și al reflecției filozofice anterioare lui Nietzsche, ci și – ceea ce este cel mai alarmant – al modului nostru curent de raportare la lume, care induce tot timpul în ceea ce gîndim atît convingeri personale, achiziționate spontan, cît și ideologii de clasă sau de grup, și unele, și altele deformatoare și părăind să-și găsească o justificare *per se* în forma oricărui dat natural scutit de comentarii. Multe din vechile clișee explicative ale corpului rămîn astfel în continuare invulnerabile și această situație arată în bună măsură de ce unele sectoare ale disciplinelor umane sînt și astăzi încremenite în limbaje și modele de gîndire lipsite de eficiență cognitivă.

Problema pusă în această abordare – care urmărește să deschidă calea unei definiții interdisciplinare a temei corpului uman – e rezultatul subiectiv al unor frustrări și perplexități de natură literară. Ea își are originea în spațiul metaliterarului și al esteticii discursului, spațiu cu care semnatarul acestor rînduri se simte în bună măsură familiarizat, fără însă a putea elimina – la întîlnirea cu unele teme neprevăzute – o senzație de inconfort și derută produse tocmai de configurația lui limitativă. Cazul nu este,

fără doar și poate, singular. Luînd în serios tema aleasă și acceptînd, de voie, de nevoie, să rămînem închiși în nacela discursului nostru de competență, constatările imediate pe care le putem face cu toții sînt destul de puțin încurajatoare: confruntat cu tema corpului, limbajul analitic al literaturii se află în impas, el pare să patineze în gol pe o suprafață noțională improprie, inadecvată. Vechile itemuri retorice ale comentariului de text (descrierea, portretul, evocarea, amintirea etc.) par ieșite din uz sau nu și-au găsit încă substituenții potriviți, iar în această situație soluția imediată de adecvare la subiect nu poate veni decît de la schimbarea atît a poziției de observație, cît și a unghiului de abordare.

Deschiderea spre alte teritorii disciplinare producătoare de concepte devine imperios necesară. Apare astfel obligația de a renunța la obiceiul studierii vieții din spatele sau din străfundurile unui text numai prin lentilele catoptrice ale poeziei și naratologiei, pentru a ne lansa cu curaj în studiul articulărilor organice, perceptive, psihoexistențiale și mentale ale discursului de autor. Oricît de paradoxal ar părea, confrunțați cu o astfel de temă, pentru a elimina din start posibilitatea unor erori de interpretare, ar trebui să fim atenți în primul rînd la modul nostru comun, ontologic și istoric, de a gîndi lumea corpului și abia după aceea la felul în care o simțim, în forme variabile de la caz la caz, inclusiv în reprezentările sale artistice.

Valorile investite în corp, indiferent de faptul că aceste valori aparțin cotidianului, vieții religioase, reflecției filozofice sau literaturii și artei, sînt punctuale și nu pot fi teoretizate în abstract, prin abordări imanentiste și dislocarea lor fragmentară din complexa arhitectură a istoriei mentalităților. Studiul literaturii ar trebui să aibă și el în vedere atît interpretările epistemice ale naturii noastre intricate istoric și social în rețele culturale care depind în rare cazuri de noi, cît și rupturile, situațiile de criză existențială la originea cărora se află de obicei cazuri particulare. Uneori, aceste rupturi de rețea acționează violent asupra disponibilităților noastre de a adopta noi valori și noi conduite morale și produc răsturnări spectaculoase de sensibilitate, altfel inexplicabile.

Un antropolog american contemporan, Bryan S. Turner^{*3}, arată

că modernismul secolului al XIX-lea s-a aflat de la bun început în fața „unei minți decapitate de trup”, situație pe care a încercat să o surmonteze filozofia hiperegocentrică și senzualistă a lui Nietzsche ca formă de contestare a conformismului, convenționalismului și pragmatismului burghez, trăsături vinovate de o adevărată birocratizare socială a comportamentului corporal, deloc străine de morala creștină a urii și a disprețului față de carne. Pentru oamenii de la sfârșitul secolului al XIX-lea, descoperirea trupului echivalează astfel cu adevărata descoperire a valorilor estetice ale vieții și, în consecință, cu instituirea unei libertăți a actelor umane sustrase apăsării deformatoare a rațiunii. Dar această libertate e întotdeauna cîștigată individual, prin revoltă anticanonică.

Potrivit filozofului francez Pierre Bourgeade*⁴ (*Le corps, objet humain*, 2004), poezia visceral-perceptivă a lui Rimbaud și tablourile *Originea lumii* de Courbet și *Olympia* de Manet „inaugurează în multe privințe secolul XX, era în care corpul e în sfârșit luat în seamă prin ceea ce el este”, dincolo de orice opoziții mentale cu efecte discriminatorii. Referirea mai departe la impactul iconoclast al avangardelor de la începutul secolului XX, cu toate formele lor de negare a unei corporalități naturale și unitare – în care trebuie să vedem și un efect al carnagiului produs de Primul Război Mondial –, se impune de la sine. La fel, încercarea de a transgresa, prin romanul interbelic britanic și francez, naturalismul anatomic al narațiunii tradiționale în viziuni de natură psihosomatică, intens subiectivizate, avînd drept țintă destabilizarea convenționalismului relațiilor interumane specific epocii.

Toate aceste transformări s-au petrecut cu mare viteză, în nici o jumătate de secol, ceea ce nu înseamnă că ruptura la nivelul convențiilor sociale produsă de ele poate fi echivalată cu o formă particulară de evoluție prin acțiunea recesivă a unor valori disjuncte. În realitate, în istoria omului, această recesivitate n-a existat niciodată, iar în momentul de față corpul a devenit o temă privilegiată, fără termen extern de raportare. E o situație care ne ajută să vedem cu destulă limpezime că vechea schemă carteziană a unui *cogito* etern definitiv și dominant (care, în paranteză fie spus, îndeplinește pentru viața spiritului rolul unui tranchilizant de mare putere) a reprezentat în istoria ideilor și reprezintă încă

un sistem de cunoaștere cu efecte paralizante.

Ascuns sub straturi dense de prejudecăți și tabuuri, reprimat de convenții puritane și obligat la manifestări ritualice de pur aspect gregar, corpul a rămas secole de-a rîndul un obiect presupus, dar inexistent, cu o configurație aproximativă, deseori fantasmagorică, cînd nu pur și simplu incuantificabil în sensul transformării sale într-o imagine culturală de referință. Iată însă că acum această imagine de referință există și este atît de bogată în sensuri și implicații, încît pare aproape imposibil de stăpînit. De fapt, e vorba de o multitudine de imagini, unele conceptualizate, altele aflate abia în stadiul tatonării empirice sau disciplinare, care se completează, se intersectează, se contrazic, se exclud într-o competiție atît de spectaculoasă, încît a ajuns să facă deliciul (dar în aceeași măsură și supliciul) gîndirii și artei contemporane.

După opinia lui Georges Vigarello*⁵ (*Le culte du corps dans la société contemporaine*, 2000), un fin observator al mentalului postmodern, cu toate simptomaticele sale articulări publice,

Corpul a ocupat un loc nou în societatea de astăzi [...], a devenit mai important în reperele noastre cotidiene, în practicile și reprezentările noastre, fapt subliniat de investiția pe care o societate mai individualistă și dedicată consumului o face în persoană și în dimensiunea sa fizică [...]. El este, de altfel, ca niciodată, obiectul unor explorări în toate sensurile, un spațiu fizic „nelimitat” care pare să-și fi adjudecat relele altor spații nelimitate, dar devenite astăzi mai discrete: acelea care protejau încă pînă nu demult universul religios și chiar și universul politic. Vechea experiență a transcendenței pare să se fi întors asupra experienței senzației, acest teritoriu intim complet reconstruit, nesfîrșit reinterogată, a cărui prezență a crescut odată cu efasarea lui „dincolo” și a tuturor formelor de viitor idealizat.

Corpul nu este totuși o temă inventată de postmodernitate. E doar o temă adusă în prim-plan, care n-a beneficiat încă de toate explorările arheologice obligatorii, în ciuda siturilor sale problematice identificate încă din perioada de început a științelor naturii umane (etnologia, psihiatria, psihologia comportamentală), prin Darwin, Broca, Buffon, Freud, William James, Watson. Corpul

nu e deloc o temă exterioară, exactă, dispusă să cedeze în fața inițiativelor noastre de inventariere și subcategorisire normativă a componentelor lumii fenomenale. E dimpotrivă o temă liberă, fluctuantă, pentru că ea aparține în primul rînd interiorității subiectului uman, un subiect – se pare – nemulțumit de toate semnificațiile și finalitățile care i-au fost puse în spate de-a lungul timpului și care – într-o dramatică încercare de a-și salva pentru ultima oară pielea – dă semne că abia așteaptă să se lase umplut cu noua compoziție epistemică a corporalității. Prima perioadă a gândirii lui Freud (cel din *Trei eseuri privind teoria sexualității*, 1905) e astfel redescoperită într-un profitabil dialog prezent-trecut ce pune implacabil în contact epistema postmodernă cu intuițiile modernității:

Eul este înainte de toate un eu corporal, nu doar o existență de suprafață, ci o proiecție a unei suprafețe [...], o proiecție mentală a suprafeței corpului*6.

Relația dintre mental și corporal intră astăzi în zodia sa integrativă, conducînd nu doar la o eliberare a mentalului de sarcinile stricte ale raționalității, ci și la o translatăre a sa în cîmpul afectivității și al relațiilor senzorial-organice. Minte nu mai este astfel nici măcar un efect al simțirii, cum credeau empiriștii englezi ai secolului al XVIII-lea, ci una dintre formele sale de manifestare și control*7. Luînd act de eventualitatea acestui nou model cognitiv, marcate de neliniștea înfrigurată a aventurării în noi teritorii, științele postmoderne ale omului se pregătesc deja de atac, în ritualuri de exorcizare a propriilor demoni raționaliști. Șansele construirii unor noi forme de adevăr nu sînt deloc puține, mai ales că trăim într-o lume în care conceptele și-au pierdut rigiditatea și precizia de altădată, pentru a deveni niște operatori rizomatici, elastici, prinși în rețele cu o puternică forță de nuanțare și relativizare.

În ce privește arta și literatura – spații în care problematica nonraționalului a ajuns la cote explozive –, aici cuantificarea teoretică a corpului devine pe zi ce trece, așa cum am arătat deja, o operație cu tot mai puțini sorți de izbîndă. Plătind încă tribut

structuralismului și comentariului orientat spre valorile intrinseci ale operelor, aparatul conceptual al esteticii și al teoriei literare nu poate ține din păcate pasul cu multitudinea și varietatea de focalizări creative asupra temei somaticului și a derivatelor sale psihice, subpsihice sau pur și simplu viscereale. Pe de altă parte, chiar dacă dau dovadă de o mai mare capacitate de adecvare metodologică, abordările din perspectiva studiilor culturale riscă să piardă această temă pe drum, în zone în care artisticitatea demersului creator devine mai puțin importantă decât articularea sa socială, istorică, politică, etnică, sexistă.

Dacă rămînem însă doar la estetic și vrem să ne rezumăm strict la planul creației propriu-zise, putem ajunge la paradoxul unui corp tematizat, îngropat în textualități, texturi și gestualități care au doar o valoare în sine, consumistă și ea, vizibilă și accesibilă ca relație de consum, dar inanalizabilă în forme hermeneutice tradiționale și refuzînd în orice caz interpretarea.

Fixîndu-ne asupra domeniului particular al literaturii, trebuie să facem, de pildă, distincția între prezența corpului într-un text și „textul somatizat”, cotropit de corporalitate, acel tip de discurs care îmbracă forma unei *somatografii* pe viu și care e descoperirea exclusivă a modernității în faza sa tîrzie. Fiind un vehicul fundamental al experienței umane, corpul apare implacabil în orice constatare estetică preocupată de materialitatea lumii. Orientarea creației literare spre teme de mare amploare, precum iubirea, gelozia, setea de posesiune, războiul – teme în care corporalitatea e un element de densitate și consistență perpetuă –, a condus la izolarea în zone periferice a unor fenomene somatice de mare profunzime, precum suferința, boala, nebunia, sexualitatea – acestea aproape imposibil de abordat într-o logică a minții și a coerenței narative.

De aici a venit probabil în primele decenii ale secolului trecut dorința unei scriitoare ca Virginia Woolf de a scrie o proză orientată spre aceste teritorii ale opacității semantice și ale lipsei de congruență, în care pasiunile și sentimentele devin forțe care se substituie personajelor cu aspect de persoane civile întîlnite în cadrul convenției realiste. Trebuie spus așadar că, prin intermediul scrierilor lui Joyce, Gide, Kafka, Virginia Woolf, Italo Svevo, modernitatea literară începe să fie preocupată de eliberarea

scriiturii de sub mentalitatea carteziană a administrării discursului și de focalizarea ei asupra vieții secrete a corpului și conștiinței. Corpul se dovedește a fi un text care pretinde să fie citit, descifrat. De aceea, la Proust, căutarea timpului pierdut devine o căutare a corpului pierdut, cu toate emoțiile, suferințele, frustrările și clipele sale de beatitudine. Scriitorii aduc astfel în discuție unele aspecte ascunse ale experienței și trăirii umane ce nu vor întârzia să-și difuzeze implicațiile în spațiul public și să lărgască astfel aria de înțelegere și toleranță a manifestărilor corpului în comunicarea uzuală, relațiile de cuplu, artele spectacolului, medicină etc.

În cazul autorilor amintiți mai sus, dar mai ales în cazul unor autori de astăzi fascinați de spațiile iraționalității, relația dintre literatură și corp ajunge atât de intimă și de convergentă, încât noțiunea de *scriitură corporală* devine imposibil de ocolit. În acest tip de scriitură se urmărește nu doar surprinderea manifestărilor corpului, ci și simularea vieții corpului viu prin intermediul unui limbaj aleatoriu, dezvoltat pe un suport perceptiv sau de natură infrapsihică.*8 Analiza „corectă” a unei astfel de scriituri pretinde însă apelul la cunoștințe importate din psihologie, psihanaliză, lingvistică, religie, antropologie și chiar medicină, fapt prea puțin sesizabil în demersurile actuale ale criticilor literari. Această inapetență pentru interdisciplinaritate e cu atât mai gravă cu cât, în timp ce explorările literare mai noi își sporesc interesul pentru fenomenalitatea trăirilor somatice, crevasa hermeneutică ce desparte obiectul de demers se lărgeste neconținut. Noile poetici creative par să promoveze ideea că trupul durează doar atîta vreme cît se manifestă în act și că manifestările în act nu au nevoie de explicații, ci de structurarea lor într-un discurs marcat individual. Descoperim aici o ideatică simplă și brutală (expresie a unei nevoi de autenticitate împinse la extrem), care ajunge să descalifice actul critic invers decît o făcea cu o vreme în urmă „textualismul”: nu printr-un spor de conștiință teoretică, ci prin nihilism cognitiv și imanentism visceral. Scriitura corporală nu e urmarea întrebuițării unui alfabet sui-generis al corpului, ci expresia unei gestualități energetice, care încearcă să activeze zonele de informalitate ale naturii umane, în opoziție cu orice construct cultural, și ea se manifestă deopotrivă în proză, poezie,

coregrafie, pictură, muzică, film etc.

Ne putem gândi aici la poezia suprarrealistă și la avatarurile ei contemporane, la organicitatea halucinantă a textelor lui Dylan Thomas și la „personismul” lui Frank O’Hara, la romanele unor autori ca Henry Miller, Marie Darrieussecq, William Burroughs, Virginie Despentes, Hélène Cixous, Patrick Süskind, la creația muzical-coregrafică a unor artiste ca Laurie Anderson sau Martha Graham, la lucrările unor artiști vizuali ca Jackson Pollock și Hans Hartung, la maniera eseurilor și jurnalelor lui Antonin Artaud, Anaïs Nin, Michel Serres și Marcel Moreau, la filmele semnate în ultimii ani de regizori precum Patrice Chéreau, Teo Hernandez, Peter Greenaway, la sculpturile lui Giacometti, Henry Moore și Ipoustéguy. Mesajul indirect al acestor demersuri artistice și reflexive pare să fie acela că, odată îmblânzite într-un discurs de o oarecare transparență, vocabularul și gramatica trupului se dovedesc a fi cu mult diferite de cele ale minții. De aceea probabil corpul poate părea pentru mulți creatori de azi o temă aurorală, în care totul e de descoperit și de spus în regimul urgenței și al sincerității irepresibile.

Așa cum am sugerat deja, antropologii, filozofii, etnologii, medicii, psihanaliștii se grăbesc și ei să ia în custodie această temă a unui corp *reloaded* și să-i deseneze specificul. Pînă și discursul lor e marcat de un alt *sound* stilistic și de un alt *feeling* terminologic. Să ne gândim aici la studiile lui Roland Barthes din *Plăcerea textului* și *Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*, la cărțile de filozofie atipice semnate de Michel de Certeau, Herman Parret, Guido Ceronetti, Jean-Luc Nancy și Michel Onfray. E ca și cum studiul corpului și al corporalității ar fi adus cu el și obligația unui nou limbaj științific, adică o altă perspectivă locuționară, recursul la un nou tip de sintaxă, alte cîmpuri semantice, alte articulări ale semnificației globale. Diferit de la un caz la altul, felul în care autorii amintiți mai sus încearcă să-și aproprieze tema nu poate exclude tradiționala logică explicativă și nu poate evita articularea euristică a faptelor. Cu toate acestea, sîntem foarte departe de inițiativele fondatoare ale unor filozofi ca Locke, Hume, Condillac, La Mettrie, care, la vremea lor, n-au reușit să edifice mai mult decît o metafizică rațională de tip mecanicist a corpului și simțurilor,

astăzi lipsită de orice utilitate modelatoare. Fapt este că multe dintre demersurile gândirii contemporane, oricât de transparente și uniliniare i-ar fi scopurile, nu mai pot fi numite raționaliste și din motivul că ele urmăresc să se elibereze tocmai de modelul raționalist al cunoașterii.

În cultura europeană, tradiția acestui model își are punctul de origine în Antichitatea clasică. Înainte de încercarea lui Descartes de a edifica o logică a minții, a existat o logică cu mult mai autoritară și mai restrictivă, cea a lui Aristotel, care, cum știm, se confundă cu înseși categoriile gramaticale ale limbii. Privilegierea rațiunii ca atribut fundamental al umanului e în cazul celor doi filozofi un demers oarecum în firea lucrurilor. Și pentru unul, și pentru altul corpul e doar acel rest de existență umană care nu merită să fie gândit. Și aceasta nu din cauza statutului său inferior, ci a inexistenței sale ca obiect definit. Să nu uităm însă că și Aristotel, și Descartes gândesc în medii culturale în care corpul nu poate fi o temă particulară de reflecție pentru că el nu există nici măcar ca entitate anatomofiziologică cu funcții și organe bine precizate.

Anatomia e o realizare destul de recentă a lumii europene și, cel puțin în prima sa perioadă de existență, ea nu are cum să propună un model al corpului capabil de conceptualizare. Corpul anatomiştilor e un mecanism organic de forme și funcții, izolat în pura sa imanență carnală, complet separat de spirit, depozitar al unui sistem nervos fără legătură cu senzorialitatea și afectivitatea, oricât de bine i-ar fi trasate direcțiile și terminațiile finale. Desfășurate de-a lungul Evului Mediu, descoperirile anatomiştilor au fost marcate de tatonări și eșecuri, interpretări greșite și conflicte, uneori duse la extrem, cu instanțele bisericești ale vremii. Una din primele mari victorii ale anatomiei constă în apariția în 1543 a atlasului corpului uman (*De humani corporis fabrica*) al lui Vesalius. Prin disecțiile sale, doctorul italian, profesor la Universitatea din Padova, a fost nevoit, între altele, și să demonstreze, împotriva unor bine consolidate prejudecăți biblice, că trupul masculin și cel feminin au un număr egal de coaste și că în natura fizică a omului nu poate fi depistat nici un fel de os indestructibil, cu rol de nucleu al reînvierii.

Dar aceasta e doar o constatare anecdotică, una care ne poate cel mult stupefia și care interesează prea puțin aici. Ceea ce trebuie evidențiat e altceva, o problemă legată de conflictele teritoriale ale științelor: luat cu greu în posesie de către medicină, corpul uman e în scurtă vreme și acaparat de aceasta ca un bun exclusiv. Bunul acesta e însă o realitate parțială, falsificată fără voie. Marc-Alain Descamps, autorul lucrării intitulate *L'Invention du corps*, face următoarea constatare:

Apărut din observația pe cadavre, corpul uman pătrunde în lumea științifică în forma unei realități date, făcută pentru a fi văzută, înțeleasă și reprezentată. În felul acesta, tot ceea ce are el viu, partea lui de trăit se pierde*9.

Observația e capitală. Pentru a da existenței o întemeiere irefutabilă, străină de orice solipsism resentimentar, Descartes face apel la gîndirea ca proces, la celebrul său *cogito*. Similar, pentru a vedea cu adevărat corpul, el ar trebui înțeles din propria sa interioritate, într-o formulă de genul: „Mă confund cu propria mea corporalitate, deci exist”. Anatomia e însă străină de corpul profund. Ea exclude trăitul și focalizează o somatică înghețată în propria ei lipsă de funcționalitate. Se rezumă la a colecționa piese dintr-un obiect de carne, oase și nervi, oferind relevee geologice, și nu mișcări de flux-reflux. Pe de altă parte, anatomia e o disciplină incapabilă să surprindă expresia, tranzitoriul, particularul vieții. Ea poate face perceptibile, în planșele anatomice pe care ni le oferă, cel mult spectaculosul unei musculaturi, straniețea capilară a unui sistem ascuns sub piele (nervos sau sangvin), nu însă și procesele subsecvente, cu efectele lor senzoriale și psihologice care-i conferă corpului marca viului.

Trebuie prin urmare să admitem că, pe lângă corpul anomiștilor, există și un al doilea corp, care se identifică cu fenomenalitatea simptomatică a umanului. Acest corp ar trebui să ne intereseze înainte de toate. E vorba de un corp cultural, construit din fragmente compozite, desprinse din diferite paradigme culturale, un corp în nici un caz expurgat de natura sa fizică, dar nici redus la aceasta, arhivat deja în manifestările sale

prin realizările artelor și ale literaturii, dar și supus reflecției sistematice, disciplinare, și devenit în ziua de astăzi o entitate proteică, densă și atât de plină de sensuri, încât forțează plurivocitatea abordărilor.

Conceptualizarea problematicei corpului uman e o operație de dată recentă. Potrivit lui Marc-Alain Descamps, pînă în 1930, în Europa nu fusese publicată încă nici o carte care să aibă ca subiect exclusiv corpul. După consumarea avatarurilor moderne ale reflecției metafizice, a fost nevoie de apariția fenomenologiei ca metodă filozofică alternativă (Husserl, Max Scheler, Heidegger, Merleau-Ponty, Gabriel Marcel, Michel Henry) pentru ca spațiul somaticului să se lase în sfîrșit privit în specificul manifestării sale vitale.

Așa cum am lăsat deja să se înțeleagă, în opinia mea, nu putem vorbi în cultura europeană despre o temă a corpului decît din momentul în care acesta începe să-și piardă caracterul de imagine statică și să funcționeze ca o realitate care include procesele corporale prinse în plasa lor de condiționări psihice, sociale, estetice. Disjunția dintre corpul extern, abstract, și cel intern, concret, e similară aceleia dintre *langue* și *parole*. Corpul viu nici nu poate fi altceva decît un corp care vorbește, indiferent de limbajul folosit. În fond, toate actele noastre de comunicare sau care ne semnalează prezența în lume sînt rezultatul actelor ascunse ale corpului. Corpul există în act, fie că e vorba de acte neurologice sau gestuale, erotice sau producătoare de bunuri materiale. Corpul e un produs atitudinal și fizionomic, așa cum îl văd artiștii plastici, în poezie el trăiește prin sinestezii, imagini metaforice, amintiri ale simțurilor, psihanalistii încearcă să-i configureze natura libidinală, psihologii au trecut nu cu mult timp în urmă la somatizarea proceselor psihice și sînt pe cale să edifice un fel de corp-conștiință.

Lumea de astăzi e confruntată cu necesitatea unei definiții a corpului care să justifice într-adevăr obsesia paroxistică față de această temă. Definiția ar trebui să fie una suficient de generală pentru a putea include accepțiile particulare ale corpului în teritoriul artelor și al științelor umane ale zilei, dar și suficient de îngustă pentru a putea evita obișnuita confuzie a corpului cu

imaginea sa anatomică. Corpul începe să existe odată cu descoperirea propriilor sale atribute. El încetează a mai fi o imagine volumetrică produsă de calcule numerice și cunoștințe despre oase și mușchi (ca în sculptura greacă), el își refuză expresia încremenită, ocultată prin vestimentație, a artei bizantine și toate cercurile simbolizante în care îl includ ideaticile religioase. El încetează să mai fie un cadavru pe masa de disecție, ca în *Lecția de anatomie* a lui Rembrandt, pentru a deveni o realitate distinctă, metamorfotică, producătoare de sens imediat, și aceasta la un nivel de profunzime similar cu cel al intelectului.

Descoperirea acestui „al doilea corp”, care este adevăratul corp, e facilitată de două curiozități contrare. Prima are în vedere inerența umanului, cea de-a doua alteritatea lui. Din cuplarea celor două tropisme (manifestate pe de o parte în psihologie și psihanaliză, iar pe de alta în etnologie, antropologie și sociologie) se naște problematica diferenței și e scos la lumină corpul ca element în mod real – și prin postulare apriorică – diferit de rațiune. Abia în felul acesta îi este descoperită natura proprie, funcționalitatea, autonomia originară. Dar urmărirea imaginilor corpului în cadrul științelor amintite mai sus ar necesita un demers aplicat, consecvent, cu cărțile pe masă, ceea ce nu face obiectul discuției de față. Abia după un asemenea periplu am putea cu adevărat remarca în ce măsură teoria literaturii și literatura comparată pot avea o relație profitabilă cu celelalte domenii ale științelor umane. Cert este că această operație de construire a unei definiții plurale a corpului trebuie întreprinsă imediat, înainte ca obiectul de studiu să devină de nerecunoscut.

Întrebarea pe care ar trebui să ne-o punem e de fapt aceasta: cum putem defini corpul, pentru a încerca apoi o definiție a omului? Faptul că o astfel de definiție întârzie să apară vine probabil dintr-un fel de inhibiție în fața mutațiilor viitorului care ne încearcă pe toți. Cum se explică ea și ce o motivează? Iată răspunsul lui Jacques Derrida dintr-o carte (*Sur parole*, 1999) publicată cu câțiva ani înainte de moarte:

Ceea ce se pregătește are un ritm incalculabil și foarte rapid, este vorba despre un nou om, firește, despre un nou corp al omului, despre un nou raport al corpului omului cu mașinile. Această

transformare poate fi deja sesizată. Când vorbesc despre mașini, mă gândesc atât la mașinile cu semne, cât și la mașinile care asigură mișcarea, deplasarea. Pînă și stațiunea bipedă se schimbă, așa-zisul om traversează o zonă de mare turbulență. Nici pentru asta nu am un răspuns unilateral. Toate elementele acestei mutații în curs îmi stîrnesc frica, dar în același timp mă fac să cred că ele trebuie salutate și afirmate. Ceea ce trebuie să fac în acest caz e să mărturisesc, să declar, să fac vizibilă în cel mai formalizat mod cu putință această contradicție a dorinței mele. Sînt atașat de formele existente sau moștenite ale condiției umane, de corpul omului, de ceea ce-i este aproape, de raportul său cu politicul, cu semnele, cu cărțile, cu ceea ce este viu, dar în același timp nu vreau să spun nu la tot ceea ce vine din viitor, fie ele lucruri vii, proteze, grefe, genomuri, toată aventura tehnologică a comunicării, mediile care transformă profund spațiul public și privat^{*10}.

Bibliografie

- Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, traducere de S. Recevschi, Editura Univers, București, 1974.
- Roland Barthes, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1994.
- Pierre Bourgeade, „Le corps, objet humain”, în Jean-Michel Devésă (ed.), *Le corps, la structure: sémiotique et scénographie*, Pleine page éditeur, Bordeaux, 2004, pp. 97-103.
- Antonio R. Damasio, *Eroarea lui Descartes. Emoțiile, rațiunea și creierul uman*, traducere de Irina Tănăsescu, Editura Humanitas, București, 2005.
- Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien*, Union Générale d’Éditions, Paris, 1975.
- Jacques Derrida, *Sur parole: Instantanés philosophiques*, Éditions de l’Aube, Paris, 1999.
- Marc-Alain Descamps, *L’Invention du corps*, PUF, Paris, 1986.
- Jean-Claude Kaufmann, *Trupuri de femei – priviri de bărbați. Sociologia sînilor goi*, traducere de Violeta Barna-Nathau, Editura Nemira, București, 1998.
- David Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere de Doina Lică, Editura Amarcord, Timișoara, 2002.

Herman Parret, *Sublimul cotidianului*, traducere de Magda Jeanrenaud, Editura Meridiane, București, 1996.

Régis Poulet, „Le corps en acte d'Antonin Artaud”, în *Acta Fabula*, vol. 5, nr. 3, 2004.

Jenny Slatman, *L'imagerie du corps interne*, 2004, <http://methodos.revues.org/document133.html>.

Bryan S. Turner, „Recent Developments in the Theory of the Body”, în Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner (ed.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Sage Publications, Londra, 1990.

Georges Vigarello, *Le culte du corps dans la société contemporaine*, 2000, <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Corps>.

*1 Eseul de față a fost publicat în avangardă în *Observator cultural*, nr. 973, din 31 august 2018. Gheorghe Crăciun a publicat în revista *Cuvîntul*, nr. 7, din 2005, un text intitulat „Corpul în literatură”. O versiune în limba franceză a acestui text a apărut în revista *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles*, nr. 3-4, din 2006, care avea ca temă corpul. În computerul lui Gheorghe Crăciun există trei variante distincte ale eseului, salvate în folderul Eseuri_critice/ESEURI/CULTURA. Dintre acestea, am ales documentul intitulat „corpuluman_artdict_ok” (salvat de autor la 7 noiembrie 2005), pe care îl pregătise pentru preconizatul *Dicționar de terminologie culturală*, demarat de Mircea Martin. Celelalte două versiuni, una de 10 pagini, cealaltă de 13, nu diferă cu mult față de aceasta.

*2 Vezi Antonio R. Damasio, *Eroarea lui Descartes. Emoțiile, rațiunea și creierul uman*, Editura Humanitas, București, 2005.

*3 Vezi studiul „Recent Developments in the Theory of the Body”, în Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner (eds.), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Sage Publications, Londra, 1990.

*4 Pierre Bourgeade, „Le corps, objet humain”, în Jean-Michel Devésa (ed.), *Le corps, la structure: sémiotique et scénographie*, Pleine page éditeur, Bordeaux, 2004, pp. 97-103.

*5 Georges Vigarello, *Le culte du corps dans la société contemporaine* (2000), <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Corps> (trad. Gheorghe Crăciun).

*6 Sigmund Freud, *Trei eseuri privind teoria sexualității*, apud Marc-Alain Descamps, *L'Invention du corps*, PUF, Paris, 1986, p. 36.

*7 Iată cum definește afectele neurologul american Antonio R. Damasio: „În linii mari, putem spune că un sentiment este o «imagine» de moment a unei părți din peisajul organismului. Are un conținut specific – starea organismului – și sisteme neurale specifice pe care

se sprijină – sistemele nervoase periferice și regiunile cerebrale care integrează semnalele legate de structura și reglarea organismului. Deoarece percepția acestui peisaj al organismului se suprapune în timp peste percepția sau amintirea unor lucruri care nu aparțin organismului – un chip, o melodie, un miros –, sentimentele sfîrșesc prin a fi «modelatori» ai acelor lucruri. Un sentiment nu se reduce însă numai la această esență. [...] Starea ce caracterizează, pozitiv sau negativ, organismul e însoțită și întregită de un mod de gîndire corespunzător: rapid și bogat în idei cînd starea organismului e în domeniul pozitiv și plăcut, lent și repetitiv cînd starea organismului intră în domeniul dureros. Privite din această perspectivă, sentimentele sînt senzori ai potrivirii sau nepotrivirii între natură și împrejurări” (*op. cit.*, p. 11).

*8 Scriitura corporală exprimă probabil și ambiția de a atinge aspectele primare ale constituirii și funcționării eului. Obsesia acestei scriituri e întotdeauna corpul propriu, sinele carnal, o formă de identitate anterioară gîndirii, de care s-a ocupat, între alții, Maurice Merleau-Ponty în celebra sa *Fenomenologie a percepției*. În acest sens, un exeget al filozofului, Jenny Slatman, face următoarele observații: „Corpul propriu, nefiind corpul ca obiect și nici organismul biologic, indică subiectivitatea corpului. Tocmai identitatea sinelui propriu e aceea care precedă identitatea intelectuală a lui «eu gîndesc» sau a lui *cogito*. Înainte de a reflecta asupra sinelui cu mijloacele gîndirii, ai deja sentimentul că ești un sine. Corpul propriu este «eul» la nivelul său primordial, realizat prin posibilitățile sale motrice și sensibile, este «eu pot»”. Jenny Slatman, *L’imagerie du corps interne*, <http://methodos.revues.org/document133.html> (trad. Gheorghe Crăciun).

*9 Marc-Alain Descamps, *op. cit.*, p. 20.

*10 Traducerea autorului.

„Tîrgovişteanul” Țepeneag, „oniricul” Radu Petrescu și „textualistul” Kogălniceanu

Un text mai degrabă de provocare. S-ar putea să propun aici o discuție care să pară fastidioasă. Ceva de genul „deocamdată nu e momentul”, un capriciu estetic abia dacă acceptabil în lumea noastră literară, acum atît de condiționată politic și economic. Dar faptul că, de curînd, Uniunea Scriitorilor a oferit premiul său pentru proză nu doar lui Paul Goma, ci și lui Dumitru Țepeneag îmi dă curaj. Ne fascinează, ne obsedează politicul, îl căutăm cu obstinație. Însă, în același timp, „zadarnică e arta fugii”, căci tot la estetic ne întoarcem. Paul Goma însuși, dacă e un mare prozator, cum se spune, va sfîrși prin a intra într-o *Artă a prozatorilor români*. Să nu exagerăm totuși prea mult.

A apărut anul acesta *Nunțile necesare* (1992), probabil cea mai importantă carte a lui Dumitru Țepeneag și unul dintre reperele esențiale ale schimbării în proza noastră din ultimii douăzeci de ani. Și ce s-a scris despre ea, cît s-a scris și, mai ales, cum? La noi, interpretarea fenomenelor literare la zi nu s-a constituit niciodată în acte de responsabilitate estetică integrală. Perspectiva diacronică a fost mai întotdeauna mimată. Călinescu a fost înțeles univoc. Nu doar istoricul literar trebuie să fie un critic, ci și criticul un istoric. Căci, pe lîngă atît de inofensiva factologie, mai există și o istorie a formelor, a structurilor, o istorie a dedesubturilor semantice ale scrisului. La noi a existat și există o foarte promptă, eficientă și zglobie critică de întîmpinare, nu însă și o critică de revenire. Cu excepția cîtorva bine-cunoscute cazuri, diagnosticul s-a transformat rareori în studiu aprofundat. Dar chiar și critica de întîmpinare ar trebui măcar să indice cotele acestei aprofundări

posibile. A citi proza la zi (ceea ce s-a și întâmplat în ultimele două decenii) ca simplu spectacol de suprafață, ca spectacol al suprafețelor, ca atitudine de circumstanță, ca istoriografie deghizată, ca reușită tehnică, retorică, tematică și *boom* al noutății înseamnă a-ți fura singur căciula. Vreau să spun tradiționala căciulă. Căci toată această „fastidioasă” discuție e în cele din urmă o discuție pe tema tradiției. Există și o tradiție novatoare, un conservatorism al noutății, un fel de sincronism protocronic, pe care proza noastră le cunoaște bine, dar despre care critica noastră nu prea vorbește. Poate ea nici nu știe despre ce ar trebui să ne vorbească. Singurul care a încercat, cu destulă timiditate, să ne explice de ce Kogălniceanu e un textualist *avant la lettre* e Nicolae Manolescu. Istoria sa critică e, printre altele, și o încercare de a mai dezgheța puțin spațiile statice ale tradiției noastre. În rest, multe vorbe de clacă, o groază de generalități și destule poncife. În calitatea mea – pe care nu mi-am revendicat-o niciodată – de autentic textualist, toate aceste lucruri m-au mirat și mă miră. M-a mirat, mai ales, fatala noastră nepăsare față de atâtea conexiuni nu doar posibile, ci și necesare. E vorba de acele conexiuni care țin de planul organic, imanent, teleologic al unei literaturi. În mod firesc, o conștiință critică atemporală ar fi trebuit să prevadă că la o oarecare distanță în timp după Budai-Deleanu va urma Mircea Cărtărescu sau că *Etimologicum Magnum Romaniae* va produce atât *Dicționarul onomastic*, cât și *Bibliografia generală*, cele două pseudotratate ale lui Mircea Horia Simionescu. N-ar fi vorba de altceva decât de o corectă, asumată situare interioară. Din păcate, spectacolul exterior pare întotdeauna, cum spuneam, mult mai interesant. Unidimensionalitatea percepției vine de la sine.

S-a spus despre poezii de luni că-i copiază pe americani sau că practică ironia și parodia, avînd în față modelul altor meridiane. S-a spus despre desanțiști și alți textualiști... Dar cîte nu s-au spus despre ei! De la Alain Robbe-Grillet, trecînd obligatoriu prin Flaubert și Sterne, și pînă la grupul Tel Quel – tot tacîmul. Dar și puțin Caragiale, puțin Camil Petrescu, puțin autenticism interbelic și – ceea ce nimeni nu prea înțelege bine de ce și cum – multă Școală de la Tîrgoviște. E în continuare clar pentru toată lumea că nu se poate textualism fără Școala de la Tîrgoviște. Ne aflăm în domeniul unei adevărate axiomatici. Analizele, explicațiile,

demonstrațiile sînt inutile. Conceptul însuși de textualism e sacrosanct. Toată lumea se servește de el, nimeni nu simte nevoia să-l definească. E suficient să ai impresia că textualiștii sînt niște tîrgovișteni, iar tîrgoviștenii niște bunici ai lor. Poți să mergi și mai departe cu impresia și să spui că Grigore Alexandrescu e un străbunic, ceea ce nici n-ar fi o prea mare exagerare. Dar nu e vorba aici neapărat despre spiritul muntenesc, ci despre inovație și logică nonreferențială. De ce este tîrgovișteanul Radu Petrescu un oniric? Pentru că și textualistul Țepeneag lucrează după niște principii limpede expuse în *Meteorologia lecturii*. Și apoi, pentru că și unul, și altul – n-aș vrea să rîdeți sau să mi-o luați în nume de rău – au citit cum trebuie *Miorița*, la modul propriu.

Critica noastră se poartă ca și cum literatura ar fi mai puțin decît e în realitate. Analogiile ei vizează strălucirile, suprafețele, modelele (inclusiv vestimentare), cuvintele, tipurile sau chiar tipii și tipele. Concepția ei despre evoluție și metamorfoză e o continuă improvizație. Critica noastră se raportează la literatura la zi ca și cum n-ar exista o invulnerabilitate și a literaturii la zi. Ea consemnează schimbarea macazurilor, strîmbă din nas acolo unde nu înțelege și, în general, uită că un text literar înseamnă stratificare, rețea, mai multe planuri paralele, simultane, ascunse, niciodată definitiv descoperite. Firește, structurile de adîncime ale unei opere de-aia și sînt structuri de adîncime, ca să nu sară imediat în ochi. Dar să revenim la subiect: Dumitru Țepeneag între două focuri încrucișate – Școala de la Tîrgoviște și textualismul optzecist, care este, de fapt, un textualism pașoptist. Dar Țepeneag nu e aici decît un reper, un simptom, o excepție care confirmă regula complotului textual subteran al anilor '70-'80. Ceea ce este cu adevărat nou și important în proza noastră a ultimelor două decenii e revenirea la o tradiție narativă pusă multă vreme între paranteze atît de proza proletcultistă, de tip V.M. Galan, cît și de cea antiproletcultistă, de tip Buzura, ambele la fel de politizate, unidimensionale, maniheiste, doar că prevăzute cu semne opuse de sarcină.

Partea cea mai interesantă a lucrurilor e că formula aici în discuție a fost lipsită multă vreme de un concept care s-o identifice și s-o delimiteze. Deși mai înainte avansam ideea că în persoana lui Kogălniceanu se ascunde unul dintre primii noștri textualiști, n-aș

numi această formulă „textualistă”. În *Meteorologia lecturii*, Radu Petrescu ne-a propus cîteva sintagme mult mai semnificative: „narațiune simultană”, „viziune telescopată”, „scriitură în transparență”. E posibil ca, la o privire atentă, cele trei expresii să se dovedească doar parțial sinonime. Se poate demonstra de asemenea că textualismul le înglobează ca procedee specifice, dar nu se reduce la ele. Altceva mi se pare deocamdată important: conștiința implicită a acestor formule că narațiunea e în același timp și ea însăși (povestea ca atare), și dublul său (un alt text, o altă scriitură, o altă poveste). Proza devine astfel o „afacere” literară cu mari dedesubturi. Interpretarea ei nu mai puțin. Din păcate, interesul criticii noastre pentru structurile de adîncime ale prozei e derizoriu. Și chiar și atunci cînd se face istorie literară și sub lupă sînt împinse creații sacrosancte, acest interes e scăzut sau inexistent.

De aici tot felul de erori de apreciere. Kogălniceanu n-are de ce să ne rețină interesul de aproape un secol și jumătate încoace doar pentru că el este unul dintre primii noștri romancieri. Sigur, se știe, Cristian Teodorescu, unul dintre ereticii textualismului optzecist, a scris în deceniul trecut un roman intitulat nici mai mult, nici mai puțin decît *Tainele inimei*. Cartea a fost primită cu mare entuziasm ca un triumf al realismului și al personajului în proza tînără. Numele lui Kogălniceanu a fost invocat exact în acest sens. S-a trecut cu ușurință peste faptul că tradiția Kogălniceanu în proza noastră înseamnă și nuvela *Iluzii pierdute*. *Un întîi amor*, care este, de fapt, o antinuvelă, o antinarațiune sau, în orice caz, unul dintre primele modele de narațiune simultană din literatura română. În transparența scrierii lui Kogălniceanu se află nu doar romanul lui Balzac cu același titlu (mai puțin precizarea erotică) sau literatura lui Fénelon și Florian, ci și bună parte din proza noastră a anilor '40. Tot așa, ar fi de-a dreptul ridicol să credem că Radu Petrescu e un prozator important al ultimelor decenii doar pentru că el scrie altfel decît Marin Preda, să zicem, cu o grijă maniacală față de sintaxă și vocabular. Dacă Radu Petrescu rămîne pentru noi un scriitor valoros doar la nivelul stilului, înseamnă că degeaba au mai fost scrise jurnalele sale (*Oceanul întors*, *Părul Berenicei*, *A treia dimensiune*) și *Meteorologia lecturii*.

Mai există, fără îndoială, deformări rezultînd din aplicarea

îngustă a criteriilor tematicе, morfologice. Onirismul lui Dumitru Țepeneag e în literatura noastră altceva, un alt fel de vis decît cel suprarealist, visul estetic, visul ca artefact epic. Firește că practicarea lui presupune un alt fel de limbaj, o nouă structură. Dar asta nu e totul, esențialul. Asta e doar partea vizibilă a aisbergului. În subtextul realității onirice se află o realitate culturală sau mitologică. *Nunțile necesare* nu este un roman care dezvoltă un pretext mioritic și nici măcar o rescriere a *Mioriței* în regim negativ. E un roman dublu, un roman cu două (dacă nu chiar mai multe) etaje care există simultan. Evoluția planului oniric al acțiunii înseamnă o continuă actualizare și resemantizare a planului mitic. Ar fi greșit să spunem că *Nunțile necesare* reprezintă o *Mioriță* întoarsă. E vorba mai degrabă de o *Mioriță* reduplicată. La fel, romanul *Matei Iliescu* al lui Radu Petrescu pune în fața noastră un iluzoriu plan realist, constituit prin continua reduplicare a unor situații erotice mitologice. În transparența relației dintre Matei și Dora apar iubirile zeilor și ale zeitelor lumii greco-romane. Nici *Ce se vede*, alt roman al aceluiași autor, nu este o carte monoplană. Dincolo de aspectul imediat al faptelor narate se află relația autor-personaj-operă, care, la rîndul ei, are ca model efectiv trinitatea creștină. Toate aceste observații sînt lipsite de orice merit personal. Ele îi aparțin lui Radu Petrescu însuși și eu n-am făcut altceva decît să le reformulez. Din nefericire, la noi cărțile dublate de propria lor teorie incomodează și sînt privite cu suspiciune. Or, autorul nu vrea să fure pîinea de la gura criticului, ci să-l scutească de o inutilă cheltuială de energie. În acest sens, *Meteorologia lecturii* e un *vademecum* hermeneutic. Folosindu-ne de el, înțelegem și cum să citim într-o deplină relație de adecvare cele două romane mai înainte amintite.

Cazul lui Radu Petrescu e acela al unui teoretician prea dificil pentru o critică prea grăbită, prea nerăbdătoare cu propriu-i obiect de studiu și prea speriată de pericolele estetismului. Nefiind înțeleasă și în multe situații nici măcar cunoscută, poetica lui Radu Petrescu nu-și ajută mai deloc opera și corifeul tîrgoviștean rămîne încă în ochii noștri un prozator mai mult interesant decît important. Cu Țepeneag e invers. Literatura lui e prea repede redusă la planul teoretic al onirismului și astfel inacceptabil simplificată. Dar onirismul lui Țepeneag e mai spectaculos și mai

ușor de prins din zbor decât teoria narațiunii simultane a lui Radu Petrescu. Când Radu Petrescu face onirism (și romanele lui sînt pline de pasaje pe care le-ar fi putut semna – cu mici modificări la nivel lexical – cel care a scris *Zadarnică e arta fugii*), faptul nu se vede, pentru că țîrgovișteanul n-a susținut niciodată așa ceva. Iar cînd Țepeneag se arată un maestru al parafrizei speculare și al discursului telescopat, se poate crede că e vorba de simple aluzii sau pretexte, în orice caz nu de o rigoare a structurilor ascunse, pentru că onirismul fără incongruență și inconsistență nu și-ar mai merita numele.

E limpede acum că Țepeneag și Radu Petrescu sînt scriitori aparținînd aceleiași mentalități epice. Nu ei au inventat-o și nici măcar predecesorii lor din prima jumătate a secolului trecut, numiți Kogălniceanu, Negruzzi sau Russo. (Ar trebui, poate, să precizăm aici că ultimii doi sînt și ei, în mai mică sau mai mare măsură, niște pionieri ai scriiturii în transparență. *Flora română* e un discurs în același timp floricol, erotic și sexual, iar *Cugetările* lui Russo alcătuiesc un text a cărui substanță evoluează simultan pe două planuri paralele: lingvistic și metafizic/oniric.) Cert este că Mircea Horia Simionescu sau Bedros Horasangian, Costache Olăreanu sau Nicolae Iliescu ar semna astăzi cu toată satisfacția și fără să clipească această piesă de antologie care este *Iluzii pierdute. Un întîi amor*. Dacă Negruzzi n-ar fi scris *Flora română*, atunci această sarcină i-ar fi revenit lui Radu Petrescu și, dacă nici acesta n-ar fi reușit să se achite de ea, Emil Brumaru ar fi fost obligat s-o facă. Luați microromanul *Duduca Mamuca* al lui Hasdeu, schimbați ceea ce credeți că e de schimbat – nume, repere istorice, vocabular – și republicați-l sub semnătura lui Mircea Nedelciu sau, de ce nu, Mircea Eliade. Puțini vor observa mistificarea și asta pentru că posibilitatea ei e oarecum inclusă în regula jocului. Ajungem astfel și la cele cîteva dedesubturi esențiale – cu toate că astăzi încă mult minimalizate, la noi cel puțin – care merită toată atenția noastră.

Întreaga literatură europeană, de la *Eneida* lui Vergiliu încoace, este o lungă, enormă, infinită parafrază la textul homeric. Toată literatura modernă și postmodernă este o nesfîrșită parafrază la parafrazele ocazionate de textul homeric. Toată proza noastră care-și merită numele se oglindește în și se naște din propria ei

tradiție. Nu există literatură în afara literaturii, nu există text fără subtext, nu există Leopold Bloom fără Ulise. Orice semnificant este și va fi semnificatul altui semnificant. Lucruri știute deja, truisme teoretice vor spune toți aceia care au citit deja *Meteorologia lecturii*. Da, dar de aici rezultă și o foarte importantă implicație care ne scutește de inutile iluzii și erori, un adevăr pe care istoria literaturii e obligată să-l confirme, indiferent că vrea sau nu: narațiunea simplă, simpla narațiune factologică aparține istoriei, contingentului, perisabilității și numai narațiunea dublă, triplă, multiplă aparține cu adevărat literaturii. Tot ceea ce datează, tot ceea ce e construit în aerul unui timp anume rămîne în imediata temporalitate sau în spațiul actelor documentare, aparține cel mult prezentului cultural, dar nu duratei estetice. Cronicarii noștri pot fi considerați scriitori doar în măsura în care limba lor a îmbătrînit și a devenit poezie semantică, iar realul scrierilor lor s-a estompat și a intrat în legendă și mit. Ambele aspecte țin însă de o expresivitate involuntară dublată de sensibilitatea noastră empatică, dar cel mai sigur e că textul lor rămîne tot timpul ceea ce a fost: un simplu document istoric. În acest sens, e iarăși limpede că destui scriitori notorii ai anilor '80, care și-au asumat simpla condiție de cronicari ai vieții noastre sociale, vor sfîrși în timp prin a rămîne niște modești istoriografi în regimul minimului estetic.

Elaborîndu-și teoria narațiunii simultane, Radu Petrescu s-a avut în primul rînd în vedere pe sine, scriitorul care procedează în genul lui Cervantes, Tasso, Caragiale (în *Două loturi*), Poe, Urmuz, Flaubert, Joyce, scriind pe mai multe planuri deodată, vorbind în același timp despre mai multe lucruri. Scriindu-și *Nunțile necesare*, Țepeneag face exact același lucru: ne atrage în spațiul de coșmar al visului pentru a ne scufunda în adîncimea negativă a unui mit național care, după *Baltagul* lui Sadoveanu, părea epuizat. Dar această strategie retorică și ontologică vine din lecția lui Kogălniceanu, care și el o învățase cine știe de unde, pentru a o transmite mai departe, printr-un formidabil arc peste timp, contemporanilor noștri textualiști. Ce va urma în continuare după conștiința afirmată a faptului că un text e înainte de toate o țesătură de alte texte? Sigur e că proza nu are cum să-și nege condiția ei tradițională, polispațială, căci atentatul la principiul narațiunii simultane ar fi un atentat la invulnerabilitatea naturală

a prozei mari dintotdeauna.

(*Arca*, nr. 7-8, 1992)

Scurtă introducere în simonologie*1

Nimfeta cea mioapă

Cînd în urmă cu aproape douăzeci de ani am citit pentru prima dată un text semnat de Simona Popescu am fost frapat, înainte de toate, de directetea, în același timp naivă și tăioasă, a discursului ei. Pe atunci Simona era încă elevă de liceu și frumusețea ei misterioasă de adolescentă părea să spună mult mai mult decît poezia pe care o scria. Simona nu era o timidă, nici o inhibată. Vorbea puțin, se entuziasma repede, dar fără convingere. Reținerile ei în dialog nu erau motivate de context, ci veneau din interior, ca niște forme spontane de cenzură psihică. Îi plăcea mai mult să asculte, voia să afle, era o curioasă – trăsătură pe care nu și-a pierdut-o nici astăzi. Rămînea însă tot timpul învăluită într-un aer de plăcută straniețate pe care poezia ei nu-l avea.

Nu mă gîndeam pe atunci la nu știu ce complicații interioare ale sensibilității ei. Nici nu credeam că aceste complicații ar putea exista cu adevărat. Simona era o interiorizată, dar versurile ei vedeau un aleatorism și o simplitate noțională vecine cu autismul. Ce se întîmpla de fapt? Cum ar fi trebuit să privesc textele ei, ca pe rezultatul unei tehnici poetice bine însușite și mînuite cu dexteritate, ca pe un limbaj adoptat „de nevoie”, într-o formă încă mimetică, și care nu era numai al ei, ci și al grupului de tineri poeți din care făcea parte?

Cert era faptul că fetișcana brunetă, cu privire catifelată și pătrunzătoare, cu gesturi leneșe și încordări de pisică la pîndă, elevă încă la Liceul „Unirea” din Brașov, pune sub ochii celor care voiau s-o citească o poezie scutită de la bun început de comunele

volute metaforice ale lirismului feminin, făcîndu-și din simplitate un blazon și din stările dilematice ale sensibilității un conținut pe măsură, spontană și nervoasă, străbătută de cîteva întrebări la care scrisul ei – aveam să descopăr în timp – nu va renunța niciodată: Care e locul meu? Eu cum mă apăr? Eu ce rost am? Ce vreau eu să fac?

Abia formulate atunci, la vîrsta ultimilor ani de liceu, răsărind nelișițite dintre șisturile notațiilor adolescente ale primelor poezii, aceste întrebări se vor sublima ulterior în deliberări și răspunsuri, ezitante și nesigure la început, apoi din ce în ce mai nuanțate, mai consistente și mai personale, într-o încercare mereu mai decisă și mai răscolitoare de a pune în acord ființa și scrisul. Tăcerile, expectativele, dilemele Simonei erau și o expresie a nemulțumirilor ei față de opacitățile și opalescențele propriei subiectivități închise în sine ca un animal subacvatic.

Dar iată o constatare pe care mă simt obligat să o fac chiar acum, în momentul în care încerc să pun pe hîrtie această mică introducere la o carte care face din autoarea ei o scriitoare intrată deja în manualele școlare: în urmă cu aproape două decenii, cînd am luat pentru prima dată contact cu poezia Simonei Popescu, am simțit doar la modul fulgurant dezacordul dintre scrisul ei și ființa ei, dar n-am putut bănui adevăratele lui proporții și nici nu mi-am putut închipui felul în care acest dezacord își va găsi mai tîrziu o rezolvare literară. Sincer să fiu, pe atunci nu credeam că frumoasa poetă va ajunge să scrie vreodată o carte care să stea alături, pe rafturile bibliotecii, de cărțile lui Max Blecher și Radu Petrescu. Mi-a lipsit intuiția, am fost probabil blocat de fascinația prezenței ei fizice și n-am putut prevedea în nici un fel forța nebănuită ascunsă într-o fată atît de delicată și de retractilă, cu privire mioapă, ascunsă de obicei în spatele ochelarilor, și gesturi ușoare, vag smucite, de dansatoare.

La 17-18 ani, Simona Popescu scria despre incapacitatea de a înțelege lumea, despre cele două fețe (una tînără și alta bătrînă) ale identității ei, despre lipsa de sens a propriilor gesturi și mișcări, despre nerăbdare și așteptare, despre evanescența lucrurilor și proteismul lor, despre conștiința exteriorității ei în raport cu lumea și amestecul de caleidoscop al propriilor trăiri. Era o vîrstă la care ea simțea că trăiește într-o lume „ciudată și confuză ca și

cum ai schimba ochelarii”, purtată înainte de un „suflet cu baterie”, ceea ce o și făcea să afirme ritos chiar la începutul unei poezii: „Eu am venit pe lume/ ca să nu înțeleg nimic/ și să încurc pe alții”.

Frisonul vîrstelor care ar fi urmat să vină, neliniștea continuei schimbări, a posibilei degradări biologice și a pierderii acelei inocențe de „băiat-fată” care caracterizează copilăria și o parte din adolescență erau și ele prezente în această primă fază creatoare. Cuvintele se așezau în pagină firesc, cu brutală ingenuitate, fără complicații sintactice, străbătute de curentul unei curiozități neslăbite față de tot și de toate. Operația poetică era una de cartografiere a unor obsesii și stări ale sensibilității cu care mintea nu prea părea să se împace. Însă crispările minții exprimau o zbatere interioară autentică, manifestată de-a lungul unui parcurs anamnetic ce păstra intacte toate fantasmеle și experiențele „edenului” infantil. Ulterior, la 26 de ani, într-un *Epilog* (1991) al acestor prime „poeme de *teenager*”, rememorîndu-și începuturile, Simona se va simți obligată să spună: „mi-e bine doar în frumoasa dezordine/ peste care regină-i NIMFETA”.

Tînjirea după acea lume de care tînăra poetă abia se despărțise este prezentă în toate capilarele acestui epilog, însă detaliile „frumoasei dezordini” la care ea visează acum retroactiv nu se văd încă în toată splendoarea lor, cu toată puterea lor de fascinație și de sugestie. Deși ceva se presimte în aer. Recapitularea la care asistăm e de fapt preludiul unei noi căutări de sine și această nouă căutare, desfășurată cu alte mijloace, în baza unor noi rigori ale adevărului personal, de pe pozițiile unei alte conștiințe corporale, nu va întîrzia să se petreacă. Peste numai doi ani Simona va începe să scrie volumul de proză *Exuvii*.

Voința de identitate și dorința de inocență

Ca și prietenii ei, Andrei Bodiu, Marius Oprea și Caius Dobrescu (alături de care va semna în 1990 volumul colectiv *Pauză de respirație*), Simona Popescu avusese parte la Brașov, într-o foarte scurtă perioadă de timp, de dușul rece al pedagogiei poetice

purttind marca Alexandru Mușina și de discuțiile superexigente ce se stîrneau cu ocazia fiecărei lecturi la „Cercul literar 19”, un cenaclu care-și desfășura întîlnirile săptămînale într-o benefică semiclandestinitate în subsolul Casei Municipale de Cultură. Veneau acolo, printre alții, pe lîngă elevi de liceu și studenți de care nimeni nu auzise încă, și unele nume cu ceva faimă locală precum: Ioan Pop Barassovia, Petru M. Haș, Paul Grigore, Vasile Gogea, Angela Nache, Ovidiu Moceanu și bineînțelea Alexandru Mușina. Cea mai spectaculoasă prezență o constituia însă de departe grupul celor patru adolescenți care supuneau discuțiilor o poezie dezinhibată, vie, incredibil de normală, simpatic furioasă, mult peste nivelul vîrstei lor și impregnată de lecturi de cea mai bună calitate.

Latura de crudă ingenuitate a acestei poezii era vizibilă mai ales în textele Simonei Popescu. Scrisul poetei va evolua în continuare aproape exclusiv pe această dominantă și toate cărțile ei de pînă la volumul *Exuvii* (1997) se vor înscrie într-un program (urmat cu îndîrjire) de deconspirare a inefabilului copilăriei și adolescenței, de desfacere în bucăți a identităților succesive pe care aceste vîrste le-au generat.

În poemul *Epilog* (1991), amintit deja mai înainte, Simona vorbește despre „halucinanta uitată preistorie” a acestei stări (conservată în „deșeuri relicve detritusuri”) a „imperului descreierat” și a „confuziei luminoase”, care implică „infernul unui corp zdrobit de oboseli/ umilit de cumplitele dureri ale creșterii”, dominat de „dulcea mîrșăvie a simțurilor”, desfășurat în memorie ca un „straniu film exterminator”. Faza poetică de la sfîrșitul adolescenței a fost urmată de altele (cuprinse în volumele *Xilofonul și alte poeme*, 1990, și *Juventus*, 1994), mult mai complexe și mai bogate în implicații, dar conflictul dintre voința de identitate și dorința de inocență a rămas în poezia Simonei Popescu esențial. Cred că acest conflict reprezintă motorul scrisului ei, indiferent dacă discursul pe care ea ni-l propune devine poezie, proză sau articol eseistic. Mi se pare evident că în *Exuvii* acest conflict atinge punctul său de maximă tensiune și că din această tensiune rezultă și teribila putere de atracție a acestei cărți.

Realism și suprarealism

Tema esențială a Simonei Popescu a fost, chiar de la începuturile scrisului ei, pur și simplu misterul existenței (de unde și convingerea ei adolescentină că s-a născut într-o lume din care nu înțelege nimic). Observ acum că încă de la primele ei texte poeta se afla, parcă fără să știe, în căutarea unei metafizici personale, a unor puncte de stabilitate care să facă suportabile propriile-i exuvieri. Petrecute cu repeziciune, aceste năpîrliri dramatice se depozitau în fascicule intermitente de limbaj, niciodată suficient de convingătoare, niciodată cu adevărat revelatorii. De aici, succesivele reveniri pe urmele propriilor pași și în cele din urmă o nevoie de fugă spre altceva.

Sigur este că la un moment dat, prin revizitarea insistentă a vechilor obsesii, prin lărgirea progresivă a plajei de lecturi, cadrele poeticii originare s-au dovedit prea înguste, iar ideologia poeziei cotidianului – la care poeta subscrisesse cu entuziasm – prea săracă. Desprinderea Simonei Popescu de limbajul și formele primului ei discurs n-a fost doar un efect al înaintării în vîrstă sau doar rezultatul implacabil al unei noi forme de seriozitate artistică. Această desprindere e simultană cu apropierea poetei de universul și ființa umană a lui Gellu Naum, cu interesul ei tot mai pronunțat pentru poetica suprarealistă.

La o primă vedere, nici că se putea o evoluție mai ciudată. Percepția cotidianului și pulsionile subconștientului par să fie valori ce se exclud reciproc. Nu și în cazul în care acești stimuli sînt valorizați literar prin concentrarea asupra acestei fascinante entități plurale care e corpul. Mai mult decît atît, discursul de tip suprarealist se poate dovedi în orice situație stimulator pentru gîndirea analogică și pentru orice încercare de cuantificare a inefabilului somatic. În sfîrșit – pentru a pune o acoladă tuturor acestor constatări –, era nevoie ca poezia însăși să fie abandonată pentru a găsi forme de spunere mai suple, mai bogate, mai generoase sub raport lingvistic, forme propice unor observații inclusiv de natură morală – mai puțin compatibile, cum se știe, cu discursul de factură lirică. Așa – probabil așa – s-a ajuns în cele din urmă la proză și la inventarea noțiunii de *simonitate*.

De ce proza?

Spectrul *Exuviilor* se făcea simțit încă din unele texte din volumul *Juventus*. Simona descoperise deja, ca și Emil Cioran într-una din cărțile sale, că singurul lucru de care ar trebui să fie interesat un scriitor este eternul EU ÎNSUMI. Prozaizarea poeziei în scopul unui mai liber acces la real e însă altceva decît proza și oricum mai puțin decît proza. Poezia permite punctii rapide sau efectuarea de biopsii, nu și foraje de lungă durată, la mare adîncime, pînă la limita formațiunilor viscerale.

Or, tocmai aceste pătrunderi în straturile metamorfice ale vîrstelor și stărilor alcătuiau substanța noului proiect. Simona Popescu a înțeles ce trebuie să facă fără să stea prea mult pe gînduri și a decis în consecință. Cu o siguranță stilistică, cu o știință a dozajelor tematice și cu o dezinvoltură exploratorie care i-a lăsat probabil visători pe mulți autori de-ai noștri care cunosc marea miză creatoare a cărților inclasificabile. Toate aceste cărți (și cîteva exemple putem extrage chiar dintr-un interviu al autoarei: *Pseudo-kynegetikos* de Odobescu, *Thalassa* lui Macedonski, *Vizuina luminată* de Blecher, *Didactica nova* de Radu Petrescu, *Zenobia* de Gellu Naum) par să fie în același timp rezultatul unor îndelungi cizelări și expresia unor obsesii personale puse pe hîrtie dintr-o singură răsufare. Nu le mai poți schimba, nu le mai poți recîntări, ele devin un fel de obiecte fără timp, fără spațiu, aproape anonime, în ciuda mării lor subiectivități.

În *Exuvii* Simona Popescu se ocupă de sine „cu cea mai mare seriozitate”, cum singură o spune, dar reușește să scrie o carte deloc străină de „copilăria copilului universal” (conținînd adică toate toposurile, reacțiile și fantezmele copilăriei), așa cum se întîmplă cu marea operă a lui Creangă. Comparația poate fi făcută doar la acest nivel. Altfel, ca tip de viziune, limbaj și arhitectură textuală, asemănările sînt imposibile și protestele autoarei față de această apropiere (făcută de unii critici) sînt de înțeles. Lirismul acestei cărți își adaugă la tot pasul o notă cinică, cu numeroase porniri autoflagelatoare, din care duioșia și autocompătîmirea sînt excluse. Pornirile meditative și comentariile nostalgice nu sînt deloc lipsite de umor și cruzime. Nucleele epice ale cărții sînt

puține și se subordonează de fiecare dată unui patos descriptiv vecin cu delirul. Analizele de stări, situații și obiecte comunică o voluptate a poeticului și o plăcere a rememorării senzitive ce depășesc cadrele obișnuite ale prozei.

Cu toate acestea, *Exuvii* e o carte care nu putea fi scrisă decît în proză. Adevărata nimfetă (văzută prin ochii unei femei de 28 de ani, vîrsta la care este scrisă cartea) nu și-ar fi putut exhiba fețele și măștile, n-ar fi reușit să-și studieze la modul maniacal multiplicitatea ființială, n-ar fi avut mijloace să-și dezvolte fără opreliști enorma plăcere a analizei înfinitesimale de senzații și stări decît într-un discurs din care limitele tehnice și convențiile formale au fost cu bună știință suspendate.

Trecerea la proză nu vine, paradoxal, dintr-o nevoie de narativitate. În fond, corpul alcătuiește o realitate care nu poate fi povestită. Dar corpul e sediul adevăratului mister pentru că el cuprinde toate celelalte mistere: nașterea, dragostea, senzația, sexualitatea, imaginația, timpul (degradarea biologică), gîndirea, moartea. De aici nevoia unei forme de extensivitate textuală care să garanteze orice posibilă divagație. *Exuvii* e o carte care aproximează universul ireductibil al corpului, demonstrînd încă o dată, așa cum se întîmplă cu atîtea alte cărți care vor să treacă de limitele raționalului, că misterul poate fi descris, nu și explicat, indiferent dacă el e sesizat de conștiință sau de subconștient.

Apoi, corpul reprezintă un spațiu în care nu există direcții, nici ierarhii. El se confundă – așa cum spune autoarea în introducerea cărții – cu „ceața flotantă a ființei tale multiple”. Iar pentru a ajunge la corp, trebuie pusă în practică o adevărată știință vampirologică, prea puțin legată de căutarea experiențelor revelatorii, însă direcționată spre o cît mai exactă operație de secătuire a sensibilității de palpitul vital al ființei, indiferent de cercul vîrstei în care acesta se manifestă.

Drumuri pe dinăuntru al cărnii

Exuvii e o carte a corpului, a corpurilor succesive de care a avut parte scriitoarea în propria ei biografie. Pentru cea care scrie,

corpul nu înseamnă un timp pierdut și reactualizat, ci un timp paralel, timpul „prezentului absolut”. În acest prezent absolut (și aici demersul Simonei Popescu se întâlnește într-adevăr cu cel al suprarealiștilor, pentru că și subconștientul se supune acestei forme de timp) nu există un singur corp, ci mai multe, nu există o singură identitate, ci nenumărate identități, toate la fel de reale și de importante. Iar la aceste identități multiple nu se poate ajunge decât printr-o operație de suspendare a disjuncției gând-senzație, așa cum observă undeva Antonin Artaud (autor mult citat de Simona Popescu în cartea ei despre suprarealism și Gellu Naum):

Există strigăte intelectuale, strigăte care vin dintr-o măduvă *delicată*. E ceea ce eu numesc *Carnal*. Nu îmi separ gândirea de viață. Cu fiecare vibrație a limbii, parcurg din nou toate drumurile propriei mele gândiri pe dinăuntruul cărnii.

La rîndul ei, autoarea descoperă că trupul și pielea ei de copil reprezintă un „potențial membranat” prin care se stabilesc legăturile cu lumea, că vîrsta infantilă e dominată de „un soi de inteligență tegumentară”, ca la ființele primitive.

În aceste condiții, eul devine un hibrid care în același timp își acceptă și nu-și acceptă condiția prezentă. Exuvierea e o realitate implacabilă, colecționarea exuviilor este o măsură disperată de apărare în fața alterității, a maturității care te poate oricînd azvîrli în categoria „bătrîncioșilor”. Vorbind despre sine, Simona Popescu ajunge la un moment dat să spună: „Supraeul tău e un copil”, pentru că acest copil e în același timp diavolul și îngerul oricărei experiențe, conștiința corpului în toată inocența ei aflată dincolo de bine și de rău. Încercînd să caracterizeze strania lume a copilăriei, într-un articol din 1990 (cuprins în volumul de eseuri *Volubilis*, 1998), autoarea observă:

În copilărie ai toată libertatea, dar și o cumplită frică de libertate [...]. În nici o altă vîrstă însă suferința nu-i atît de acută și viscerală, vindicativitatea atît de ascuțită și chiar morbidă, obsesiile atît de chinuitoare și tulburi, nefericirea și disperarea atît de devastatoare, imaginația atît de periculoasă, nici o vîrstă nu-i atît de convulsivă, de isterică și agitată, bîntuită de mitomanie și exhibiționism, perversitate, ură și iubire, sfințenie și demonism. Nu există nebunie mai mare ca-n copilărie.

Toate aceste sentimente și reacții se văd în *Exuvii* cu asupra de măsură. Aproape toate capitolele cărții (cu precădere „Regnum puerile”, „D/D”, „Văgăunile”, „Somnul de după-amiază”, „Experiențele (volvox)”, „Simțuri”) vorbesc despre formele acestei nebunii. Există peste tot secvențe (uneori pagini întregi) de o valoare excepțională. Simona Popescu are felul ei unic de a vorbi despre flori (p. 36), frica de necunoscut (p. 104), senzațiile de consubstanțialitate cu materia (pp. 111-113), somnul mamei (p. 128), frica de bătrînețe (p. 140), boală (pp. 146-149), răscolitul sertarelor (pp. 151-153), înghițirea mîncării (p. 161), nimicurile depozitate pe rafturile unui dulap (pp. 223-224) etc.

Exuvii e o carte despre rai-iadul ființei, o carte nu neapărat a sensibilității, ci a moralei care guvernează această sensibilitate. Scriind-o, autoarea are curajul să creadă că astfel s-ar putea apăra de propria ei devenire. Nu este însă cartea unei sensibilități sălbatice și faptul că în autoanalizele ei apelează și la destule repere culturale (Senancour, Novalis, *Ghilgameș*, *Upanișadele*, Gellu Naum, Urmuz, Benvenuto Cellini ș.a.) arată că ea caută argumente nu doar în sine, ci și în spațiul livresc.

Acel corp inocent la care visează să ajungă Simona Popescu într-un discurs atît de obsedat de real, încît el riscă irealizarea intră mereu în conflict cu ceea ce a fost deja scris și se află, de asemenea, prezent în memorie. Conflictul pare însă să se tranșeze mereu în beneficiul viului și al unei sensibilități somatice ce-și justifică pe deplin toate ambițiile fondatoare. Simona Popescu este o scriitoare de o mare originalitate. *Simonologia* e un domeniu de cercetare care-i aparține, deschis în continuare celor mai neașteptate descoperiri. Ceea ce am încercat eu să prezint aici e doar o schiță orientativă de trăsături.

(mai 2002)

*1 Text apărut ca prefață la ediția a II-a a volumului *Exuvii* de Simona Popescu, apărut la Editura Paralela 45 cu ocazia Tîrgului de Carte Bookarest 2002. (n. ed. C.M.)

Unul dintre romanele importante ale literaturii noastre postbelice*1

Romanul lui Stelian Tănase este o replică la romanul – la „poemul”, cum îl numește Gogol – *Suflete moarte*. Este o replică la un nivel metafizic, pe care nu orice carte de proză îl poate atinge, și nu doar una în plan evenimential, al prezentului desfășurării narative. În cuvîntul-înainte pe care îl scrie cu ocazia celei de-a doua ediții a cărții, autorul se întreabă în ce măsură un roman cum este *Playback* – dedicat perioadei de predezgheț comunist, de trecere de la stalinismul dur la acea „primăvară” de semilibertate declanșată imediat după 1965, care a durat șapte-opt ani – mai poate astăzi stîrni interesul cititorului. Mai poate interesa pe cineva trecuta lume comunistă, cîtă vreme un chepeng gros a fost așezat deasupra acestui univers social, politic și cultural de tristă și jenantă amintire? Personajele cărții mai spun ceva cititorului de azi? Răspunsul, după mine, este clar: da, această carte ne interesează pentru că, dacă vrem cu adevărat s-o înțelegem, lumea comunistă are nevoie nu doar de documente istorice, ci și de modele ficționale. Dincolo de aspectele ei strict determinabile istoric (perioada anilor '62-'63), cartea lui Stelian Tănase conține și o dimensiune paranarativă, tipologică, metafizică aptă să-i asigure rezistența în timp. N-am nici o îndoială că *Playback* e unul din romanele importante ale literaturii noastre postbelice.

Miza cărții a fost de la bun început una cu bătaie lungă. Mai zilele trecute răsfoiam antologia *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*. Stelian Tănase e și el prezent în cuprinsul cărții. Într-un articol intitulat „Conul de umbră”, scris în 1983 (anul în care această carte fusese deja încheiată) și publicat într-o revistă

din provincie, autorul polemizează cu modelul narativ al romanului politic românesc dedicat obsedantului deceniu. Este vorba despre acel tip de roman pe care-l știm de la Augustin Buzura, D.R. Popescu, George Bălăiță, Nicolae Breban. Care este tema discutată de Stelian Tănase în acel articol? Acea a unui alt mod de a ataca această problemă veche de cînd lumea, a adevărului și a reprezentării realității. Sigur că în *Playback* nu ne aflăm în spațiul obsedantului deceniu, ci imediat după. Dar modul nou de a privi lucrurile este de-a dreptul remarcabil. Perspectiva narativă a devenit caleidoscopică. Ceea ce reușește romancierul este să dea o senzație de teribilă autenticitate a vieții, depășind arhitectura greoaie a reconstituirilor realiste din perioada în care el își scria cartea. *Playback* nu este un roman în care să se mai facă o cazuistică morală, psihologică și celelalte. Este un roman care curge teribil de repede de la un capăt la altul, într-o tehnică a cercurilor concentrice, cu personaje încărcate de semnificații contradictorii și alcătuiind un mic bestiar al duplicității și compromisului, un roman în care elementele de oralitate sînt pregnante, spectaculoase, conferind cărții dinamism.

Dincolo de toate acestea, *Playback* este și o carte în care autorul face mereu cu ochiul cititorilor săi, într-o complicitate care pretinde un anume nivel de conștiință morală și culturală. Este un roman în același timp satiric și tragic, în care scriitorul dovedește un foarte bun simț al situațiilor comice, al absurdului existenței, urmărind, cum el însuși o spune, o întregă categorie de personaje secundare care fojgăiesc în această lume dezgustătoare. Este o carte despre lumea televiziunii, un mediu de corozie și promiscuitate pe care Stelian Tănase l-a plăsmuit din imaginație atunci cînd a scris *Playback*. Grație ochiului vigilent al cenzurii, după o serie întregă de tribulații care au lăsat urme în biografia autorului, romanul n-a putut să apară decît în noile condiții editoriale de după 1990. Între timp, din fericire sau din nefericire (doar Stelian Tănase poate ști!), televiziunea a devenit pentru autor un mediu de continuă confruntare și problematizare, ce pare să-i acapareze o parte din energie. Ce va urma după *Playback* e greu de prevăzut.

*1 Textul de față reproduce intervenția lui Gheorghe Crăciun la lansarea celei de-a doua ediții a romanului lui Stelian Tănase, apărut la Editura Paralela 45 în 2004. (n. ed. C.M.)

Literatura română după comunism*1

Ferestre zidite?

După comunism, literatura română se află în căutarea unei noi identități. Iată o afirmație la care sînt sigur că ar subscrie nu doar cititorii de literatură obișnuiți (tot mai puțini aceștia, e drept), ci și criticii literari și chiar și unii scriitori.

Spun „chiar și unii scriitori” pentru că – deși în realitate faptul acesta se vede prea puțin – tocmai ei, scriitorii, cu trecutul, ambițiile, frustrările, orgoliile, împlinirile și neîmplinirile lor, sînt cei mai în măsură să spună ce se întîmplă cu literatura noastră de 13 ani încoace. Ei ar trebui să știe cel mai bine – pentru că ei sînt adevărații *insideri* ai fenomenului – dacă literatura română s-a schimbat sau nu, dacă ea și-a depășit sau nu în profunzime vechile-i condiționări politice și sociale (acele enorme handicapuri creatoare impuse și induse de comandamentele propagandistice ale național-comunismului), dacă această literatură merge înainte și cîștigă noi forme proprii de existență sau bate pasul pe loc, derutată, marginalizată, umilită, tarată de neliniștea unei mult prea îndelungate așteptări.

Nu voi aborda chiar acum această delicată chestiune a identității. De fapt, pe moment nici nu prea știu care va fi în final răspunsul meu. Globalizarea culturală a momentului istoric de care sîntem traversați (probabil că unii s-ar grăbi să precizeze: *ba chiar iradiați!*) exclude formularea unor diagnostice simple și confortabile, accentuează responsabilitățile noastre individuale, dar ne și presează să ne decidem repede în ce armată de viitori voluntari ai ideilor ne vom încorpora. Ce are totuși de-a face

globalizarea cu provincialismul și starea pe loc? Și nu doar că noi stăm pe loc. De câțiva ani buni încoace simt că în spațiul în care scriu și trăiesc domnește o confuzie, un spirit fumegos și defetist, un aer tulbure, un mixaj de criterii și de valori pe care nu le-am cunoscut mai înainte de începutul acestui mileniu. De menționat imediat că senzația aceasta e greu de formulat într-un șir de aserțiuni analitice coerente. Deci nu vă așteptați la lucruri prea serioase citind aceste rînduri.

Aparent, nimic rău sub vechiul nostru soare. Scriitorii își văd mai departe de treabă cu aceeași seriozitate de sacrificatii pe altarele tot mai virtuale (doar am intrat în era culturii electronice, nu-i așa?) ale muzelor, de bine, de rău, revistele literare apar, editurile de masă înfloresc precum ciupercile după ploaie, cărțile nu mai au loc în rafturile librăriilor, premiile literare curg, colocviile și întîlnirile nu duc lipsă de producători și consumatori, critica literară n-a murit, ci doar și-a schimbat obiectivele și o parte din oficanți. Așa că să fim liniștiți: agenții de circulație ai valorii literare și eliberatorii de chitanțe și diplome își fac pe deplin datoria, cu unele minore sincope pretinse de numărul din ce în ce mai mare de obligații ce le-au căzut pe cap, dar la fel de motivați ca și înainte, chit că zdrobiți de stresul informațional venit pe toate canalele, chit că există în jurul lor destui aspiranți la trasul preșului de sub picioare, însă la fel de liberi în opinii și opțiuni, la fel de fideli meseriei, cu toate că unii dintre ei – apăruiți ca de obicei peste noapte – sînt mult prea tineri și mult prea exigenți, bașca două-trei limbi de uz internațional la purtător. Și mai liniștitor și de la sine înțeles e gîndul că România va intra în Europa cu cărțile ei cu tot, nu doar cu gropile din asfalt, cartierele de blocuri ceaușiste, populația vorbitoare de limba romani, averile declarate pînă la ultima centimă ale parlamentarilor și luminița de la capătul tunelului.

Mă joc de-a rîsu'-plînsu', după cum vedeți. Încerc să cîștig timp pentru a da un răspuns clar și, din instinct de conservare, fac pe deșteptul și pe ironicul? Adevărul e că nu m-am gîndit suficient la ceea ce se întîmplă în literatura noastră de un deceniu și mai bine încoace. N-am avut cînd, n-am avut chef, nu mi s-a ivit niciodată prilejul? Nu-mi dau seama. În toată această perioadă – cu uzul vechii mele rațiuni de a scrie pe jumătate pierdut – m-am simțit

prins într-o adevărată cavalcadă a cuceririi de noi teritorii și preocupări. A unor cuceriri personale, firește, deși în multe situații acestea s-au produs și grație „imperativelor teribile” ale necesității exterioare. Chiar de la început, pe vremea când înființam la Brașov revista *Interval* și discutam la București cu Mircea Nedelciu ideea constituirii unei asociații alternative a scriitorilor tineri, am fost obligat să descopăr că realitatea nouă în care mă mișcam ne impunea de la sine tot felul de comandamente. Iar eu unul, care am rămas – am mai spus-o și cu alte ocazii – un optzecist înrăit, nu puteam sta deoparte. Totuși, dacă fac aici o mică recapitulare, îmi dau seama că mizele mele, care au prins să se înfiripe încă din perioada studenției, în anii '70, când redactam împreună cu Ioan Flora și Ioan Lăcustă revista de perete *Noii*, nu s-au schimbat după 1990 aproape deloc. N-am renunțat la vechile mele „idealuri”, știu că risc să devin un om de modă veche, dar asta mă tulbură prea puțin.

N-am simțit nici o clipă că sfârșitul lui 1989 m-ar fi prins pe picior greșit, că trebuie să mă deghizez pentru a mă salva, că am nevoie repede-repede de alte haine și *dessous*-uri literare, că trebuie să-mi schimb pieptănătura ideilor, dioptriile scriiturii, garderoba subiectelor și a temelor, lungimile de undă ale sensibilității. Am fost obligat totuși să accept prelungirea vechii suferințe de a nu putea face din viața mea intelectuală în primul rînd o viață de prozator. Dintotdeauna l-am invidiat pe Hemingway, care, după ce scria o mie de cuvinte pe zi, se putea apuca liniștit de vînătoare și de băut.

„Vînătoare și băut” e un mod de a zice, în fond e vorba de libertate și de puterea de a te elibera de orice alte obligații ale vieții, pentru a-ți crea timpul tău de observator și participant la ceea ce ți se întîmplă să trăiești. Or, după 1990, eu, ca mulți alți colegi și prieteni de-ai mei, am consumat enorm de multă energie pentru a face să existe și pentru a face să meargă înainte reviste, edituri, instituții, cercuri de creație și de discuții, forme superioare de școlarizare de a căror îndreptățire sînt și acum la fel de convingeți. A fost o „rătăcire” consimțită și într-un anume fel nepăsătoare față de modificările efective ale cîmpului scrisului autohton.

După căderea comunismului, atît de ușor vizibila noastră literatură română (cu bunele și relele ei) a devenit pentru mine o

nebulosă. Determinarea structurii globale a acestei nebuloase m-a preocupat prea puțin. Știam că e timp pierdut degeaba. Și apoi, mi se părea și lipsit de sens, câtă vreme mă simțeam mai departe – ca și în urmă cu douăzeci de ani – părtaș la procesul de înnoire al literaturii din care, vrînd-nevrînd, făceam parte. Dacă aș face acum o trecere în revistă a momentelor și formelor acestui proces de înnoire în care m-am lăsat prins cu bună știință, aș da impresia că sînt un grandoman. Plus faptul că din multe puncte publice de vedere gestul meu ar fi reprobabil. Ei, nici chiar așa! Știm prea bine cine e Crăciun ăsta și apoi cu toții ne-am săturat de autotămîieri, de propriile noastre frustrări și tragedii megalomane. De fapt, nu toți – îmi vine imediat să spun. Unii din asta trăiesc și adevărul e că trăiesc bine mersi, temperatura ridicată a reflectoarelor și cîmpul lor redus de vizibilitate nu i-a obosit, nu i-a făcut mai înțelepți și nu i-a pus pe gînduri nici pînă acum.

Dar să revin la tema propusă de revista *Viața Românească*. Nu-mi place să dau răspunsuri tranșante în chestiunile imperative. Cine știe, poate nici nu mi se pare întotdeauna necesar. În ce privește starea generală a literaturii române de după Revoluția din decembrie 1989 (oare chiar vom ajunge să vorbim așa: literatura de după al Doilea Război Mondial, literatura de după Prima Revoluție Anticomunistă?!), am considerat și eu, ca mulți alții, că rămînerea în imediat e mai profitabilă din toate punctele de vedere și că trecerea timpului va aduce mai multă lumină, mai multe simptome și semne care să mă ajute să înțeleg măcar în mare unde sînt(em), în ce intersecție de rosturi și sensuri se află atît de contradictoria și eroica noastră capacitate creatoare.

Nu prea s-a întîmplat așa. Trăiesc cu o senzație de lucruri năclăite, de aer sulfuros, de meteorologie incertă, de timp literar care bălțește, dă semne de epuizare, dar refuză să moară. Ca să mă exprim ca un potențial subiect de sondaj sociologic de actualitate aș fi înclinat să afirm că, după comunism, literatura română pare să se îndrepte într-o direcție greșită. Cred că s-a obișnuit prea mult cu binefacerile resemnate ale postcomunismului, cu tranziția, cu penuria financiară, cu rumegarea și regurgitarea propriului ei trecut, cred că prea s-a obișnuit să fie o literatură lipsită de curajul de a risca. S-a obișnuit cu improvizația, cu realitatea din ograda proprie, cu grandomaniile ei, care sînt grandomaniile scriitorilor

săi, cu pariurile ei meschine și cu proverbialele ei defazări. Nici n-a mai fost nevoie să reînnoiască vechiul ei pact cu letargia și somnul fără vise.

Somnul literaturii române nu e populat de monștrii comunismului. Toată lumea, aproape toată lumea, a scăpat cu fața curată, vechile funcții pontificale (naționale, regionale și județene) ale marilor ei reprezentanți – cei care au mai rămas în viață, iertată fie-mi această irepresibilă undă de cinism – s-au transformat în funcții noi. După o serie de cutremure în lanț de mică intensitate, vechile situri arheologice s-au reasezat în vechile lor forme – e adevărat, ușor mai accidentate – și Uniunea Scriitorilor a devenit Uniunea Scriitorilor, Fondul Literar a devenit Copyro, *România literară* a devenit *România literară*, Școala de la Păltiniș a devenit o editură înfloritoare (în ciuda faptului că traducțiile nu fac o literatură), Editura Minerva a devenit nu se știe ce, dar pînă la urmă tot de bine, pentru că e implicat și guvernul, Academia Română a devenit Fănuș Neagu, directorul Dinu Săraru a devenit Directorul Dinu Săraru, Cenaclul Flacăra a devenit Realitatea TV, Adrian Păunescu l-a regăsit fericit pe vechiul Adrian Păunescu, unii scriitori s-au făcut atașați culturali, unii ambasadori și atașați culturali s-au făcut scriitori și analiști politici, unii romancieri au devenit vicepreședinți, unii poeți județeni s-au făcut parlamentari, Marius Tupan a devenit mult mai vizibil și mult mai mulțumit de sine, Alex Ștefănescu a continuat să persevereze în masivitate, Gheorghe Grigurcu să valseze cu grație și să se supere din cînd în cînd, Augustin Buzura s-a transformat într-o fundație neobosită, Eugen Simion într-o prestigioasă instanță academică, în timp ce Marin Mincu a început să textualizeze paradigmatic prin curțile Euridicei, D.R. Popescu să scrie și să publice ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat, George Bălăiță să tacă și să facă, Ioan Groșan să producă texte de revistă, Agopian să-și vadă mai departe de spectaculoasele sale jocuri cabalistice, Traian T. Coșovei și Ion Stratan să performeze poezie la kilogram etc. etc. etc.

Încerc să trec peste această izbucnire de moment, ușor pamfletară, ușor amară, ușor nedreaptă cu unii, încerc să-mi depășesc pesimismul și să privesc lucrurile dintr-o altă perspectivă. Nu-i vorbă, s-au făcut și progrese. Literatura română încearcă să-și primenească hainele și combatanții. Au apărut noi

promoții de scriitori, noi reviste, grupări literare deosebit de vii (precum cele de la Iași – „Club 8” – și Craiova – revista *Mozaicul*), o nouă mentalitate revuistică (*Observator cultural*, *Timpu*, *Dilema*, 22), germenii unui posibil management cultural și literar, scriitorii români au început să circule prin lume, unii au publicat cărți în afară (primul din top fiind de la distanță Mircea Cărtărescu), alții au plecat afară de tot, dar continuă să scrie românește, reușesc să se facă auziți de editorii și cititorii străini, n-au uitat literatura în care s-au născut. Tinerii scriitori sînt mai dezinhibați, mai disponibili, se adaptează la imperativele culturale ale zilei, încearcă să-și plieze scrisul pe gusturile de moment ale pieței, nu par deloc creați în eprubetă, se pregătesc de mari și lungi războaie, învață strategia afirmării în grup, nu mai au răbdare. E adevărat că, în cazul multora dintre ei, zestrea culturală îi cam dă de gol, că unii scriu grăbit și neglijent, că tot felul de complexe îi fac să vorbească mult despre sex, că ar dori să mănînce misticismele epocii post-postmoderne pe pîine, că vor să facă pe experiențialiștii deși le cam lipsește experiența și nu prea știu ce sînt aventura și riscul (cum știau, de pildă, Tzara, Mircea Eliade, Cioran, Gellu Naum), e în sfîrșit adevărat că ei scriu pe computer și nu mai au răbdarea de a sta la masa de scris, nici chef să învețe care sînt aspectele pozitive ale acestei răbdări.

E și mai adevărat că tinerele autoare (Simona Popescu, Alina Nelega, Ioana Nicolaie, Letiția Ilea, Cecilia Ștefănescu, Elena Pasima, Svetlana Cîrstean, Rodica Draghinescu, Doina Ioanid, Ioana Drăgan, Adela Greceanu, Elena Vlădăreanu, Anca Novac, Eva Pervolovici în poezie și proză, Carmen Mușat, Corina Ciocârlie, Sanda Cordoș, Luminița Marcu, Mihaela Ursa, Victoria Luță, Laura Pavel, Mădălina Diaconu, Laura Albulescu în critică și eseistică) par să scrie mai bine decît tinerii autori. Această ofensivă a femininului în literatura noastră e mai mult decît simptomatică și ar trebui să ne dea de gîndit. E loc de multe speculații. Cu toate că fenomenul nu poate fi sesizat dacă privim lucrurile, cum sîntem obișnuși, superficial și de la mare distanță.

Se află sau nu literatura română în căutarea unei noi identități? Iată o întrebare care seamănă prea mult cu atît de fierbînta dilemă dacă economia românească este sau nu o economie de

pieță funcțională. Cred că literatura română de azi seamănă mult prea mult cu România de azi. E plină de contraste scandaloase, tolerează cu nepăsare mixajul talentului cu făcătura artistică, trăiește cum poate de azi pe mâine, mândră, săracă și lipsită de speranțe, se încurcă în propriile ei rețele de forme și teme retardate, e postmodernă și din ce în ce mai premodernă, n-a reușit să iasă din izolaționism, deși face eforturi, nu e în stare să înțeleagă că drumul spre gloria și beneficiile estetice ale Parisului trece prin Budapesta și Praga, e nepăsătoare față de tinerii dotați, încearcă să ascundă de ochii publicului dedesubturile ei conjuncturale, trăiește prin instituții de fațadă, prin cărți de fațadă, prin autorități tot mai lipsite de putere, viziune și interes, cade pe spate de admirație în fața unor opuri care readuc în discuție criterionisme și păltinișisme de tot soiul, de parcă românul de azi ar fi o fantomă metafizică, „ieșită din timpul său afară”, tolerează cu îngăduitoare bunăvoință noul și inovația pentru a le pune când ți-e lumea mai dragă la zid și, în general, se află angajată într-o luptă oarbă și surdă, producătoare de ireparabile blocaje, cu mentalitatea dezinhibată, flexibilă, dinamică și, la urma urmelor, europeană a scriitorilor români impuși în anii '80. Sîntem de ceva timp în anul 2000 și literatura română nu și-a găsit încă nici alt cal de bătaie, nici alte idei și convingeri consistente care s-o ducă înainte. Ce putem face? Întotdeauna adevăratele generații literare au lăsat în urma lor vidul, ranchiuna, suspiciunea contestatară și deruta creatoare a celor rămași pe de lături.

*1 Răspuns la ancheta revistei *Viața Românească*, 2006.

Variante de sumar *Pulsul prozei*

Sumar 1

FRONTURI DE UNDĂ

Găuri negre, drumuri și oglinzi

Literatură și memorialistică politică

Romane sub anchetă, romancieri sub lupă

Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică

Realismul ca pericol

După douăzeci de ani

Romanul, comerțul și viteza

Ofensiva scriiturii feminine

Diseminarea corporală a ideii

De ce nu avem romancieri?

PACTUL SOMATOGRAFIC

Scrisul ca transfer de corporalitate

Corpuri difuze, acțiuni statice, scriitura autofagă (Ștefan Agopian)

În tranșeele lui MHS

Stereogramele Simonei Popescu

Omul cosmic, văzul monstruos și scrierea în transparență (Radu Petrescu)

Livius Ciocârlie și beția vidului

Ura de sine a eului, corpul ca alteritate și surplus (Gheorghe Iova)

Paralelismul corp-limbaj, oralitatea ca înveliș somatic (Gabriela Adameșteanu)

Proza lui Alexandru Vlad: corp la pîndă

Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii

Părțile și totul, nervi și sintaxă (Tudor Țopa)

PANOU CU DEBUTANȚI ȘI CONSACRAȚI

Ultim@prozatoare intrată în arenă
În căutarea romanului
Chatul ca substitut psihanalitic
O frumoasă „poveste” din pădurea est-falică
Ziduri, embleme, grafografii
Un roman bifocal (Vasile Andru)
Memorie răsturnată
Ene și o jumătate de veac
Constantin Stan
Adina Kenereș
George Cușnarencu
Sorin Preda
Negruzzi și jucătorul de table
Un cartograf al eului precar
Reduplicarea *Mioriței*

ÎNAPOI, LA PREZENTUL TRECUT

Proza – primele experiențe, ultimele experimente
Autenticitatea ca metodă de lucru
Schimbarea la față
Genul impur
Principiul laboratorului de cercetare
Arhipelagul '70-'80 și noul flux
Limite de creștere

ÎMPUȘCĂTURI ÎNCRUCIȘATE

Raluca Mărculescu
Marius Chivu
Eugen Curta
Revista *(be)Tonuri*
Daniel Pișcu
Cecilia Ștefănescu
Alina Spînu

POST SCRIPTUM

Proză și prizonierat

Sumar 2

Fronturi de undă

Întoarcere în anii '80

Proza – primele experiențe, ultimele experimente

Proza cotidianului

Efecte ale camerei obscure

Proza care-și schimbă hainele

Roțițe mici, mari mecanisme, lungi romane

Arhipelagul '70-'80 și noul flux

Autenticitatea ca metodă de lucru

Perioada de tranziție (ancheta *Tribuna*)

Genul impur (ancheta *Caiete critice*)

Principiul laboratorului de cercetare (ancheta *Amfiteatru*)

Schimbarea la față

Realitatea văzută de aproape (ancheta *Semenicul*)

La început a fost literatura?

După căderea Zidului

Realismul ca pericol

Experimentele unui deceniu

Literatură și memorialistică politică

Videoclipele prozei

Găuri negre, drumuri și oglinzi

Temeri și comentarii, preferințe și liste, rezerve și excese
(note de prozator)

Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică

După douăzeci de ani

Romanul, comerțul și viteza

Ofensiva scriiturii feminine

Diseminarea corporală a ideii. Pe marginea unui eseu de Daniel

Vighi

Proză și prizonierat

Sumar 3

PRORSUS

Argument

Proza – primele experiențe, ultimele experimente

Bonjurism și nostalgii patriarhale (despre proza perioadei pașoptiste)

Kogălniceanu

Negruzzi

Alecu Russo

Primii romancieri

Nicolae Filimon

Catastihul amorului

Hasdeu – *Duduca Mamuca*

Ion Ghica

Alecsandri – *Balta Albă*

Creangă

Eminescu

Slavici

Urmuz

Romanul interbelic

Hortensia Papadat-Bengescu

Rebreanu

Mircea Eliade

Revenirea la tragic/ Radu Petrescu

Găuri negre, drumuri și oglinzi

Cu ocazia unei anchete literare

Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică

Romanul, comerțul și viteza

Ofensiva scriiturii feminine

Diseminarea corporală a ideii. Pe marginea unui eseu de Daniel
Vighi

Revenirea la tragic (Radu Petrescu)

În căutarea romanului (Francisc Nona)

How to do characters with words (MHS)

Scurtă introducere în simonologie (Simona Popescu)

Ultim@prozatoare intrată în arenă (Alina Nelega)

Chatul ca substitut psihanalitic (Adriana Bărbat)

O frumoasă „poveste” din pădurea est-falică (Ștefania Mihalache)

Made by laboratoarele Agopian

„Încercările” lui Tudor Țopa

Gheorghe Iova și căutările sale

Livius Ciocârlie și beția vidului

Corporalizarea realului la Gabriela Adameșteanu

De adăugat

Un roman bifocal (Vasile Andru)

Alexandru Vlad (în *Astra*)

Sorin Preda (în *Astra*)

Constantin Stan (în *Astra*)

Adina Kenereș

Mihai Sin

Țepeneag

Sumar 4

Pulsul prozei

Pactul somatografic

Școala ludică și arcanele autenticității

Reduplicarea *Mioriței*

Ultim@prozatoare intrată în arenă

Livius Ciocârlie și beția vidului

Proza lui Alexandru Vlad: corp la pîndă

În căutarea romanului

Stereogramele Simonei Popescu. Trup, transformare, plăcere

Corporalizarea realului la Gabriela Adameșteanu

Legături bolnăvicioase

În tranșeele lui MHS

„Încercările” lui Tudor Țopa

Un roman bifocal (Vasile Andru)

Gheorghe Iova și căutările sale

O frumoasă „poveste” din pădurea est-falică

Chatul ca substitut psihanalitic

Made by laboratoarele Agopian

Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii

În biblioteca lui Radu Petrescu

Găuri negre, drumuri și oglinzi

Temeri și comentarii, preferințe și liste, rezerve și excese
(note de prozator)

Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică

Precizări contextuale

Romanul, comerțul și viteza

Ofensiva scriiturii feminine

Diseminarea corporală a ideii. Pe marginea unui eseu de Daniel

Vighi

Sumar 5

PULSUL PROZEI

Corpuri, gramatici și cărți

Între pactul somatografic și convenția livrescă

Stereogramele Simonei Popescu. Trup, transformare, plăcere

Made by laboratoarele Agopian

Livius Ciocârlie și beția vidului

Proza lui Alexandru Vlad: corp la pîndă

Corporalizarea realului la Gabriela Adameșteanu

Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii

Gheorghe Iova și căutările sale

Reduplicarea *Mioriței*

Un roman bifocal (Vasile Andru)

Școala ludică și arcanele autenticității

În tranșeele lui MHS

„Încercările” lui Tudor Țopa

În biblioteca lui Radu Petrescu

Debuturi de ieri și azi

Constantin Stan

Alexandru Vlad

Adina Kenereș

Sorin Preda

Ultim@prozatoare intrată în arenă

O frumoasă „poveste” din pădurea est-falică

Chatul ca substitut psihanalitic

În căutarea romanului

Legături bolnăvicioase

Fronturi de undă

Găuri negre, drumuri și oglinzi

Temeri și comentarii, preferințe și liste, rezerve și excese
(note de prozator)

Temă neterminată pentru o istorie literară mecanică

Precizări contextuale

Romanul, comerțul și viteza

Ofensiva scriiturii feminine

Diseminarea corporală a ideii. Pe marginea unui eseu de Daniel
Vighi

Sumar 6

Operații pe cărți deschise

Sumar

Kogălniceanu – *Iluzii pierdute. Un întâi amor*

Alec Russo

Negruzzi

Începuturile romanului și Catastihul amorului

Nicolae Filimon

Hasdeu

Slavici – Răboj și alfabet

Eminescu – Strategia mesajului simbolic

Creangă – Cuvintele povestitorului

Rebreanu – Mici descoperiri întâmplătoare

Hortensia Papadat-Bengescu – Un exercițiu de căutare și descoperire

Mircea Eliade – *Maitreyi*

Urmuz – Un teoretician al (in)adecvării

Mircea Horia Simionescu – *How to do characters with words*

Radu Petrescu – Un catalog cu litere de plumb

Dumitru Țepeneag – Diagonalele unei reeditări

Reduplicarea *Mioriței*

Mihai Sin – Bate și ți se va deschide

Un roman bifocal (Vasile Andru)

Simona Popescu – Scurtă introducere în simonologie

Mircea Nedelciu – Zodia scafandrului

Sorin Preda sau proza ultrascurtă

Alexandru Vlad – *Le style c'est moi*

Constantin Stan sau dincolo de carapace

Adina Kenereș și demonul formei

Ultim@prozatoare intrată în arenă

În căutarea romanului

O frumoasă „poveste” din pădurea est-falică
Chatul ca substitut psihanalitic